ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
ALS „NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK"
VON ROBERT SCHUMANN

*

HAUPTSCHRIFTLEITER:
DR. ALFRED HEUSS



92. JAHRGANG 1925

STEINGRÄBER-VERLAG / LEIPZIG
(VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

INHALT

92. Jahrgang

I. Leitartikel und Aufsätze

II. Konzert und Oper

III. Musikfeste und Festspiele

IV. Neuerscheinungen und Anzeigen von Musikalien

V. Besprechungen

VI. Kreuz und Quer

VII. Notizen

VIII. Bilder und Faksimiles

IX. Musikbeilagen

X. Verschiedenes

DRUCK VON OSCAR BRANDSTETTER IN LEIPZIG

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

92. JAHRGANG



HEFT 1 1925 JANUAR

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
⟨BERLIN⟩ LEIPZIG ⟨WIEN⟩

POSTVERTRIEB AB LEIPZIG


IRMLER
PIANOS
GEGR. 1818

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

92. JAHRG. LEIPZIG, JANUAR 1925 HEFT 1

Die neue Lage in der heutigen Musik

Von Dr. Alfred Heuß

Vielleicht ist es noch etwas verfrüht, von einer neuen Lage in der heutigen Musik zu sprechen, aber zu mindestens die Anzeichen liegen offenkundig da, weshalb man gut daran tut, zeitig sein Augenmerk darauf zu richten. Das heißt schließlich nichts anderes, als daß man sich über die neue Lage erklärt, zugleich ihr gegenüber Stellung nimmt und zusieht, ob man nicht etwas Produktives nützen kann.

Das Jahr 1924 hätte für die moderne Musik ein großes, eine Art Jubeljahr werden sollen: Veranstaltungen von einer Menge und einer Ausführlichkeit wurden zu ihren Ehren gehalten wie noch nie zuvor. Allenthalben aber, sei es in Prag, Frankfurt, Donaueschingen oder Wien, war der künstlerische Erfolg negativer Art, man wurde, mit ganz wenigen Ausnahmen, der modernen Musik nicht froh, und nicht nur dies, gerade in den Reihen derer, die am meisten Hoffnung auf eine neue Tonkunst gesetzt hatten, machte sich gegen Ende des Jahres eine unverkennbare Ernüchterung geltend. Sie hatten gehofft, hatten den Versprechungen, daß eine unmittelbar aus unserer Zeit hervorgehende und dadurch uns erfüllende Tonkunst entstehen werde, volles Zutrauen geschenkt, aber diese Kunst wollte sich nicht einstellen, die hitzige Wärme, die sie ihr in den ersten Jahren entgegengebracht hatten, verflüchtigte sich, und heute gesteht man sich mehr oder weniger laut, daß man im Grunde genommen kühl bis ans Herz geblieben sei. Was war auch nicht in den letzten Jahren alles versprochen worden, wie stark hatte man sich nicht gefühlt, der Kunst von Jahrhunderten glaubte man den Krieg erklären zu können, ja noch mehr, die eigentlichen Zeiten der Tonkunst sollten erst anbrechen, neue Ästhetiken wurden ebenso fix und fertig aufgestellt wie neue Tonsysteme, kurz, es war eine Zeit des Größenwahns, wie sie noch keine Epoche der Musikgeschichte erblickt hat. Heute herrscht, wie gesagt, eine gewisse Ernüchterung, die Sprache wird wieder artikuliert, die Stimmen klingen gedämpft, aber verständlich und verständiger. Man lese z. B. — zur Erkennung der Lage gehören aber vor allem auch die Stimmen bis dahin fortschrittlichster Schriftsteller in Tageszeitungen — die beiden Ausfätze „Probleme der neuen Musik" von Egon Wellesz und „Schicksalslieder" von Paul Bekker im Dezemberheft des „Anbruch". Hier klingt nicht nur gedämpfte Resignation durch, sondern es werden auch Ansichten laut, die, sagen wir es in aller Ruhe und ohne alle Spitze, auf eine Ordnung der ganzen, so tief erschütterten

Verhältnisse hinzielen. Wenn Wellesz, der einstige Schönbergschüler, z. B. angelegentlich betont (S. 401), daß die „Sucht, *neu, modern* zu schreiben, die Musik völlig in Verwirrung gebracht habe“, und, weiter unten, daß es auf anderes ankomme, als neue Mittel ins Treffen zu führen, diese nur als Mittel zum *Zweck* zu bewerten seien, so sind dies unsern Lesern durchaus bekannte Töne. Wer hätte aber noch vor einem Jahr in diesen Blättern etwas derartiges lesen können! Kurz, eine Umstellung ist erfolgt, wir dürfen mit Sicherheit geordneteren Verhältnissen entgegengehen, was sich heute auch bereits auf dem Gebiet der Komposition mit einiger Deutlichkeit kundgibt.

Daß es immerhin schon soweit gekommen ist, daran hat das breitere Musikpublikum einen besonderen Anteil und hierüber muß dann doch einiges gesagt werden. Jede Kunst ist auf die Anteilnahme breiterer Kreise angewiesen, und zwar nicht nur deshalb, um überhaupt auf die Länge existieren zu können, sondern um sich auch durch diejenige Instanz kontrolliert zu sehen, für die die Kunst in erster und letzter Beziehung bestimmt ist. Mag eine Kunst zunächst auch nur exklusiv sein, d. h. mögen zunächst nur ganz enge Kreise ihr Verständnis entgegenbringen, erweitert sich dieser Kreis nicht auf ganz natürliche Weise, wodurch der Beweis geliefert wird, daß diese Kunst Besitztum einer größeren oder auch kleineren Gesamtheit zu werden verspricht, so nützt eben auch die kostspieligste und ausgebreitetste Propagandatätigkeit nichts. Das breitere Kunstpublikum versteht weder Fachmusikalisches noch etwas Bestimmtes im Sinne besonderer Kunstrichtungen, es kümmert sich um all die „ismen“ blutwenig, sondern hört — in der Musik — einfach darauf, ob ihm etwas entgegenklingt, an dem es teil hat und von dem es irgendwie erfüllt wird. Dadurch macht es sein mangelndes spezielles Kunstverständnis immer wieder wett, auf die Länge läßt es sich auch selbst in einem Zeitalter der unerhörtesten Pressebeeinflussung nicht irremachen, weil sein Wegweiser nicht irgendwelches Kalkül ist, sondern die ganz einfache, kindliche Forderung, daß die Kunst ihm etwas bieten solle, woran es seine Freude habe. Das Publikum ist dabei Neuem weit mehr zu- als abgeneigt, zu einem Teil gerade deshalb, weil es zum Bekannten gar nicht jene besonderen Beziehungen hat, die ihm erlauben würden, sich eine Art Ästhetik zurecht zu machen um sich gegen Neues zu verschanzen, wie es bei den Fachleuten so vielfach der Fall ist. Diese sind es vornehmlich gewesen, die sich neuen Erscheinungen gegenüber ablehnend verhalten haben, Beethovens neunte Sinfonie und selbst die letzten Quartette fielen nicht beim Publikum durch, sondern bei keinen Geringeren als den Spohr, Weber usw., und ein Narr, wer diesen Männern daraus einen besonderen Vorwurf macht.

Die Aussichten hinsichtlich Eindringens einer zeitgenössischen Musik in die breiten Kreise waren nun weiterhin insofern gerade in Deutschland besonders günstig, als die allgemeine Erschütterung ziemlich allgemein eine gewisse Haltlosigkeit und Unsicherheit im Empfinden erzeugt hatte und „geöffneter“ als jemals gelauscht wurde, was die Zeit zu bieten habe. Außerdem waren durch die politische Umwälzung ganz neue Schichten zu regelmäßigerem Musikgenuß gelangt, Schichten, die noch weniger als die angestammten Musikkreise irgendwelche feste Maßstäbe in sich trugen, sondern gewissermaßen traditionslos sowie mit zeitgenössischen Instinkten den neuen Offenbarungen gegenüberstanden. Hält man sich weiter vor Augen, daß eine in diesem Maße noch nie dagewesene, organisierte Werbetätigkeit für die moderne Musik einsetzte, daß ein größerer Teil der Presse für sie in vielfach schärfster Weise eintrat, während der Widerstand im großen ganzen lau und unsicher war, daß weiterhin ein nicht unerheblicher Teil der intellektuellen Kreise aus einem instinktiven Bedürfnis heraus nach einem Neuen in der Musik verlangte und danach suchte, und muß nun die bereits erwähnte Ernüchterung und Ent-

täuschung konstatiert werden, so ergibt sich eben mit untrüglicher Sicherheit, daß die moderne Musik keine eigentliche Werbekraft aus sich heraus besitzt. Heute aber, und das ist der vornehmlich im letzten Jahr erzielte Fortschritt, reden bereits Tatsachen, und es kommt auf die Ansicht einzelner im allgemeinen gar nicht mehr so sehr an. Die moderne Musik, wie sie sich in ihren mannigfachen Ausstrahlungen und trotz Einsatz unverkennbarer Talente geäußert hat, prallte an der sich allmählich immer deutlicher herausstellenden Gleichgültigkeit der breiteren Musikkreise ab. Der Rückschlag ist erfolgt, ja, man verspürt auch bereits die Anzeichen neuer Selbstbesinnung. Mit dem Jahr 1924 dürfte mithin die ausgesprochen chaotische Musikperiode ihr allmähliches Ende erreicht haben und damit ist nach außen hin die neue Lage gekennzeichnet. Man frägt denn auch: Was nun?

Während das künstlerische Urteil über diese Musik, a's Ganzes genommen, nur fast denkbar negativ ausfallen kann, wird sich mit Bestimmtheit in gewissermaßen historischem Sinn deshalb noch niemand äußern können, weil erst die Zeit lehren kann, ob und welche zukunftssicheren Keime nicht dennoch in dieser Musik enthalten sind. Immerhin, ihr fundamentalster Irrtum läßt sich schon heute in voller Klarheit ins Auge fassen. Er bestand darin, daß man von der mittelbaren und unmittelbaren Vergangenheit nicht etwa abrücken, sondern mit ihr *so radikal als möglich brechen wollte.* Der Grund liegt darin, daß zu einer organischen Loslösung die innere, seelische Überwindungskraft fehlte, während ein Bruch sich auf relativ leichte Weise erzielen ließ. Keineswegs wurde denn auch eine Operation an der tatsächlich kranken Vorkriegsmusik vorgenommen, an der der Patient sterben oder genesen konnte, sondern es wurde so etwas wie ein künstliches, recht absurdes Musikwesen konstruiert, das beseelt sich vorzustellen, nur dem hypnotisierten Blick der unbedingten Fortschrittsleute gelang. Logischerweise wurde deshalb von ihnen gerade das möglichst Traditionslose am höchsten bewertet, angestaunt und gepriesen, ein Schönberg-Klingsor förmlich zu einem Riesen gemacht und in ihm die Zukunft der Musik erblickt. Und schon heute, welche Ironie! Da bereits wieder die Anschauung sich geltend macht, daß niemand in die Luft bauen kann und er des festen, angestammten Bodens dazu bedürfe, wurde verschiedentlich die Parole auszugeben versucht, Schönberg sei der eigentlich Konservative, er sei nur zum Revolutionär geworden, um konservativ werden zu können! Vor Tisch las man's anders, und von diesem beschnittenen Stirb und Werde! wollen wir das andere fein säuberlich trennen. Indessen, hierauf wie auf anderes, bereits so halb der Vergangenheit Angehörige soll es uns nur insofern ankommen, als es durch seine Gegensätzlichkeit den Weg in eine gesündere Zukunft weisen kann.

Wären etwa die Vorkriegsverhältnisse in der Musik zurückzuwünschen? Nie und nimmer! Nichts müßte auch die Gegnerschaft schärfer herausfordern als irgendwie der Versuch, diese herbeizuführen. Sicher, das Gewesene kehrt in der gleichen Gestalt nicht mehr, und insofern wäre ja nichts zu befürchten. Die Erfahrung lehrt aber auch, daß nach Zeiten aufgewühlter Leidenschaften, der Unruhe und revolutionären Kraftanstrengungen nicht nur solche ruhiger Entwicklung, sondern auch solche der Bequemlichkeit, gleichgültigen Dahingleitens folgen. Und ein Zurücksinken in die Gepflogenheiten der Vorkriegszeit liegt auch deshalb nicht außer Gefahrweite, weil die Frage noch offen steht, ob es wirklich gelang, in diese Vorkriegsmusik einen Keil zu treiben, der sich nicht mehr entfernen läßt, somit für eine Weiterentwicklung sorgt. Nun können wir uns gerade in Deutschland, in der deutschen Musik, ein Bequemlichkeitszeitalter ganz und gar nicht leisten, vielmehr gilt's eine Zeit ins Auge zu fassen und sie zu bereiten suchen, die nicht lässigen, sondern kräftigen, ge-

sunden Schrittes in die Zukunft schreitet. Wir geraten auch mit der Beantwortung der Frage, was zu tun sei, keineswegs in Verlegenheit, welche Frage Paul Bekker mit einem gewissen Hohn in dem genannten Aufsatz an die „Gegenwartshasser“ richtete, insofern mit Berechtigung, als diese Spezies von Gegnern noch nie etwas Produktives zur Sache tun konnte.

Zunächst gälte es nun eben zu erkennen, daß sich auf dem bisherigen Wege zu einer neuen, uns erfüllenden Kunst nie und nimmer gelangen läßt, sondern daß er zu völliger seelischer Sterilität führen mußte. Und hierfür liegt der Hauptgrund darin, daß die Abrechnung mit der Vorkriegsmusik, in weiterem Sinn der romantischen Musik überhaupt, auf *äußerliche* Weise erfolgt ist. War man denn so plötzlich, über Nacht gewissermaßen, ein ganz anderer geworden, hatte man die Romantik wirklich innerlich überwunden, wobei, wäre es geschehen, zugleich die Erkenntnis sich eingestellt hätte, daß nun einmal in der Romantik Elemente vorhanden sind, die im ernsthaften Sinn überhaupt nicht zerstört oder beseitigt werden können. Auch ein als solcher ganz unromantischer heutiger Mensch hat Romantik in sich, je weniger er aber für seine innerste Person gerade als Komponist von ihr zu befürchten hat, um so weniger kommt er auch in die Lage, gegen die Romantik und ihre Auswüchse unmittelbar vorzugehen und wie ein Wilder um sich zu schlagen. Nie wird etwas wirksamer und überzeugender bekämpft, als wenn ein ganz anders Geartetes, von wirklichem Wert natürlich, neben oder an seine Stelle gesetzt wird. Art und Wesen der heutigen modernen Musik läßt deshalb den bekannten Rückschluß ziehen, daß diese modernen Komponisten sogar viel Romantik — und zwar eben schlechte, faule, vorkriegsmäßige — in sich hatten und mit ihr nicht fertig wurden. Als sich nun plötzlich ein Weg zeigte, diese Bürde loszuwerden, hingen sie diese — so bequem machte es die moderne Musik — an den Nagel, komponierten nun antiromantisch, ohne aber zunächst zu merken, daß sie zugleich antimusikalisch, nämlich seelenlos komponierten. Ich bin auch überzeugt, daß die heute schon ziemlich allgemein empfundene Seelenlosigkeit zu einem erheblichen Teil auf der Anwendung der modernen Mittel beruht, es selbst dem gefühlstärksten Komponisten einfach unmöglich wäre, mit ihnen etwas stark Seelisches zu sagen. Auch das gehört mit zur notwendigsten Erkenntnis der heutigen Lage. Wir gingen aber davon aus, daß von einer innern Überwindung der Romantik noch gar nicht gesprochen werden kann, die Abrechnung auf äußere Art erfolgt war. Mit einer solchen läßt sich nun aber, wie sich schon heute zeigt, unmöglich auskommen und so heißt denn die erste Hauptfrage, wie gelangen wir zu einer inneren Überwindung und wie könnte diese beschaffen sein.

Da das Wesen der musikalischen Romantik schließlich darin besteht, daß die Musik stärker als in früheren Jahrhunderten zum Ausdrucksorgan außermusikalischen Seins wurde, unter welchen, vor allem dichterischen Einfluß gerade auch die Instrumentalmusik gelangte, so liegt es nahe, das Evangelium einer Musik „an sich“ zu verkünden. Die moderne Musik hat dies bekanntlich auch getan und schon längere Zeit hat sich auch die heutige Ästhetik auf diese Anschauung wieder eingestellt. Wir wollen nun keineswegs die Frage behandeln, ob denn gerade, was als bedeutendste Instrumentalmusik allgemein und mit Recht gilt, wirklich als Musik an sich *entstanden* sei, hierin stimmen aber die Ansichten überein, daß diese Musik, so verschieden sie unter sich ist, den Forderungen einer absoluten Musik entspricht, daß, weiterhin, auch die damalige Vokalmusik, ihrer Enstehung aus dem Wort unbeanstandet, diesen Prinzipien genügt. Weiterhin hat die Geschichte gezeigt, daß eine Musik dieser Art unter verschiedenen zeitlichen Bedingungen sowie in verschiedenen Hauptmusikformen möglich ist, wiederum Instrumental- und Vokalmusik als Einheit genommen. Danach kommt es also darauf

an, ob die rein musikalischen Bedingungen für das Zustandekommen einer solchen Musik erfüllt werden, wir somit sagen können, daß in allen Zeiten das Vorhandensein einer „Musik an sich" von der Erfüllung dieser Bedingungen abhängen wird, heute wie einst und in Zukunft. Daß wir nun heute diese nicht erfüllen, bedarf eines näheren Beweises nicht, so manches Musikalisch-Schöne gelegentlich denn doch auch in der zeitgenössischen Musik sich zeigt.

Frägt man nun nach diesen Bedingungen, so könnte gerade so gut gefragt werden, was denn Musik an sich sei. Und darauf läßt sich in ganz einfacher Weise, ohne alles moderne ästhetische Räsonnement, antworten. Ich kann ein wirkliches Lied, von weitem einen schönen Chor oder selbst einen Opernausschnitt hören, ohne nur ein Wort zu verstehen, also so wenig an Worte denken, wie wenn ich eine Sinfonie höre; was zu mir dringt, und was ich in seiner Art ohne weiteres verstehe, wie es mich zu erfüllen vermag, das ist Musik an sich, ich bedarf als Genießender keiner weiteren Vermittlung. So wenig sich in einer solchen sinnenfälligen Musik das Wesen einer absoluten Musik zu erschöpfen braucht, so besteht doch kein Zweifel, daß jedes gesunde, absolut musikalische Kunstwerk auf eine Musik gegründet ist, die — vielleicht nach kürzerem oder längerem Einleben — rein als solche zu uns spricht, nämlich die eigentlichen musikalischen Essentia, die keiner Nachhilfe bedürftigen Themen und Melodien. Das ist's nun, was uns heute — man mag moderne Lieder, Quartette, Sinfonien oder sonst was hören — fehlt. Sind wir nun wirklich soviel unmusikalischer geworden gegenüber früheren Zeiten, daß es hieran liegt, wenn wir keine rechten musikalischen Reinprodukte zustandebringen oder nur zufällig, als „Einfall"? An der musikalischen Anlage liegt's nun sicher nicht, wohl aber daran, daß die moderne, gerade auch infolge der durchaus dualistischen Romantik immer zerrissener werdende Seele je länger je unfähiger wurde, die in ihr enthaltene Musik zunächst einmal im Sinn von musikalischen Reinprodukten zu bilden, so daß es denn in erster Linie auf die seelischen Kräfte ankommt, die die in uns wogende Musik schon im Unbewußten zu neuen Bildungen formt. Um eine *seelische Erneuerung* kommen wir auch nicht herum, wenn wir wieder eine echte Musik haben wollen. Mit dieser Erneuerung würde sich, Hand in Hand gehend und ohne sie unmittelbar zu bekämpfen, eine Überwindung der Romantik von selbst ergeben.

Wie kann sich nun im werdenden Musikergeschlecht — denn dieses kann man in erster Linie nur im Auge haben — eine seelische Erneuerung vollziehen und wovon hängt sie ab? Wir sagen es mit einem Wort: Von der Intensität, mit dem es sich dem selbstvergessenden Studieren einer Musik hingibt, die, zunächst einmal, nichts anderes als Musik ist — was sie dann sonst noch ist, wird sie mit der Zeit schon noch offenbaren —, einem Studium, dessen Kriterien darin liegen, daß es den Betreffenden derart mit echter Musik zu erfüllen vermag, daß er überhaupt nur im Sinne der Musik zu fühlen vermag. Und das bewirkt, daß sich ihm alles Außermusikalische in Musik umzusetzen vermag, es ihm nicht so geht wie der verblühenden Romantik, die Außermusikalisches in eine immer brüchiger werdende Musik *übersetzte*, statt es gleich von Anfang an in der Originalsprache des Musikers, der Musik, zu erfinden. Hierauf, auf diesen prinzipiellen Unterschied kommt es an. Wir müssen wieder Musiker werden, musikalisch ebenso rein und stark wie klaren, offenen Geistes, auf daß sich unser ganzes geistiges und sonstiges höheres Leben in eine jeden Empfänglichen berührende Musik „an sich" umsetzt. Hierin bestand das „Geheimnis" gesunder Musikzeiten und vor allem der großen Meister. Nochmals, auf die Intensität eines echten Studierens, über das noch vieles zu sagen sein wird, kommt es an. Ob wir sie noch besitzen, läßt sich

nicht sagen, weil seit Jahrzehnten die vorhandene Intensität der heranwachsenden Musikergenerationen an Allotria und seriöse Sterilitäten verschwendet wurde. Sobald wir aber eine starke Vergangenheit in echter Verarbeitung zu unserm innersten Besitztum gemacht haben, können wir kräftig und mit selbstverständlicher Sicherheit und Unbefangenheit der Zukunft entgegenschreiten. So alberne Worte wie vor dem Kriege: Zurück zu Mozart, zu Bach usw., werden dann auch selbstverständlich nicht mehr gehört. Denn hat man etwas Echtes und, immer wohlgemerkt, in echter Verarbeitung in sich, dann gebiert sich, wie in früheren Zeiten, das Neue von selbst, ohne daß man danach zu schreien brauchte wie die Priester Baals nach dem Feuer, dem zündenden, göttlichen Funken. Deshalb noch einmal: Von der Intensität eines wahrhaften Studierens hängt die Zukunft der Musik ab.

Die Entstehung der „Wacht am Rhein"

Von Georg Rogati, München

Als die französische Regierung gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts einen europäischen Krieg in Aussicht stellte, der die, durch die letzten Friedensschlüsse verlorengegangene Rheingrenze wiederverschaffen sollte, entstanden aus der Begeisterung der Deutschen eine Menge vaterländischer Lieder, von denen *Nikolaus Beckers* Rheinlied „Sie sollen ihn nicht haben den freien deutschen Rhein!" und *Max Schneckenburgers* „Wacht am Rhein" die bedeutendsten sind. Größere Verbreitung fand in der damaligen Zeit nur das erstere, während die „Wacht am Rhein", zu dieser Zeit nur in der Schweiz allgemein bekannt, erst im Jahre 1870 in einer ähnlichen politischen Situation ihre Verherrlichung fand.

Als sich Max Schneckenburger in fortgeschrittenerem Jünglingsalter in Burgdorf in der Schweiz niederließ, hatte die gewitterschwüle Stimmung, die in Deutschland bis 1848 anhielt, ihren Höhepunkt erreicht. Die Schweiz wurde das Asyl aller Deutschen, die infolge der Julirevolution ihr Land verlassen und die unter dem Drucke der Reaktion — mit dem Fürsten Metternich an der Spitze — litten. Auf Grund der Verschiedenheit der Anschauungen und des Bildungsgrades der eingewanderten Deutschen unterschied man damals zwei Gruppen, die man als kosmologische und nationale bezeichnen kann. Zur kosmologischen Gruppe zählten größtenteils jene Männer, die ihre Bildung im Anfang des Jahrhunderts erhalten hatten und unter dem Einfluß der damaligen philosophischen Doktrinen standen und denen es an geschichtlichem Sinn und an Verständnis für die konkrete Mannigfaltigkeit des staatsbürgerlichen Lebens fehlte. Das vaterländische Interesse stand weit zurück hinter dem Streben nach freiheitlichen Zielen. Von diesem Standpunkte aus bemängelten die Männer dieser Gruppe die staatlichen Einrichtungen der Schweiz in öffentlichen Kundgebungen, was zu einem erbitterten Zeitungskampf mit den Altschweizern führte.

Die nationale Gruppe, die wohl auch jenes Freiheitsbedürfnis besaß, suchte die Verwirklichung ihrer Ideen im Staate, wollte ein freies Zusammenschließen freier Staaten. In Burgdorf hatte sich ein Kreis solcher national gesinnter Männer gebildet, der am Samstagabend sich versammelte und dem auch Max Schneckenburger angehörte. Obgleich der Jüngste unter ihnen, gewann er durch sein großes Wissen um die Vorgänge in seinem engeren Vaterlande Württemberg und im übrigen Deutschland und durch

sein sicheres Urteil in vaterländischen Dingen bald Geltung und Einfluß. Die Thierssche Kriegsdrohung rief eine lebhafte Bewegung unter diesen Männern hervor und als Schneckenburger eines Samstagsabend sein neuestes Gedicht: „Die Wacht am Rhein“ vorlas, wurde ihm stürmischer Dank zuteil.

Dies war im November 1840. Der Berner Kirchenmusikdirektor und Organist J. Mendel erhielt das Gedicht von Schneckenburger in der letzten Woche des Novembers 1840 zugesandt mit der Bitte, es in Musik zu setzen. Mendel bearbeitete das Lied für Männerchor, später setzte er es zugleich für eine Singstimme mit Klavierbegleitung und für Chor und Orchester. Das Gedicht der Wacht am Rhein in seiner heutigen Fassung ist nicht unwesentlich verschieden vom Originaltext. Mendel erhielt den Text von Schneckenburger in folgender Fassung:

Es braust ein Ruf wie Donnerhall
Wie Schwertgeklirr und Wogenprall:
Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein!
Wer will des Stromes Hüter sein?

Durch Hunderttausend zuckt es schnell
Und aller Augen blitzen hell,
Der deutsche Jüngling fromm und stark
Beschirmt die heil'ge Landesmark.

Auf blickt er, wo der Himmel blaut,
Manch deutscher Held herniederschaut,
Und schwört mit stolzer Kampfeslust:
Der Rhein bleibt deutsch — wie meine Brust!

Und ob mein Herz im Tode bricht,
Wirst du doch drum ein Welscher nicht,
Reich wie an Wasser deine Flut
Ist Deutschland ja an Heldenblut.

So lang ein Tropfen Blut noch glüht,
Noch eine Faust den Degen zieht,
Und noch ein Arm die Büchse spannt,
Betritt kein Welscher deinen Strand.

Der Schwur erschallt, die Woge rinnt,
Die Fahnen flattern in dem Wind.
Lieb Vaterland magst ruhig sein,
Fest steht und treu die Wacht am Rhein!

Mendel erfand hierzu eine Melodie, die über die erste Strophe der Dichtung hinausging und war so gezwungen, zwei weitere Zeilen hinzuzufügen und damit dem Liede einen Refrain zu schaffen. Weiter änderte er in der dritten Strophe die Verszeilen „auf blickt er wo der Himmel blaut, manch deutscher Held herniederschaut“ in diese: „auf blickt er in des Himmels Blau'n, wo tote Helden niederschau'n“ und stellte an Stelle der zum Refrain erhobenen dritten und vierten Verszeile der sechsten Strophe die Verszeilen „zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein“ usw. Auf der Suche nach einem Text für die Melodieverlängerung fand also Mendel die letzten beiden Verszeilen der sechsten Strophe für die geeignetsten. Er sandte den geänderten Text mit seiner Melodie an Schneckenburger zurück mit der Bitte um Genehmigung der Änderun-

gen: Weglassung der vierten Strophe „als etwas gar zu siegesgewiß lautend“; Weglassung des Wortes „Welscher“, statt „Jüngling fromm und stark“ „deutsche Mann frei, fromm und stark“. Max Schneckenburger schrieb ihm zurück:

> . . . der von Ihnen beigefügte Refrain ist, da ihn die Melodie verlangt, gerechtfertigt. Für Ihre zwei Verszeilen in der sechsten Strophe wüßte ich nichts besseres zu sagen, auch die zwei Verszeilen in der dritten Strophe notiere ich; aber zu anderen Änderungen als die hier vorgemerkten könnte ich mich nicht verstehen, sie würden in der Dichtung das Charakteristische, was ich beabsichtige, abschwächen . . .

Die Mendelsche Vertonung der Wacht am Rhein hatte in der Schweiz große Verbreitung und Beliebtheit erlangt. In Deutschland jedoch war sie fast ganz unbekannt.

Im Jahre 1854, also 14 Jahre später, erhielt *Carl Wilhelm* — damals Musikdirektor in Krefeld — von seinem Freunde Wilhelm Greef in Moers das Schneckenburgersche Lied. In diesem Text war die fünfte Strophe weggelassen. Außerdem machte Greef noch folgende Änderungen: er setzte in der zweiten Strophe „der Deutsche bieder, fromm und stark“ statt „der deutsche Jüngling“ usw., in der dritten Strophe „er blickt hinauf in Himmelsau'n, wo Heldenväter niederschau'n“ statt „auf blickt er in des Himmels Blau'n, wo tote Helden niederschau'n“ und in der sechsten Strophe „die Fahnen flattern hoch im Wind“ statt „die Fahnen flattern in dem Wind“. Das Original der Wacht am Rhein Wilhelms trägt das Datum 10. März 1854. Wilhelm erzählte seinen Freunden, daß er das Lied morgens um sechs Uhr zu komponieren angefangen und in einer Stunde beendet habe. Er gab die Komposition sofort seinem Soloquartett, das sich für alle solchen Erstproben gebildet hatte und änderte nur die letzten drei Takte. Im Mai erschien die Wacht am Rhein für Männerquartett im neunten Bande der Greefschen Liedersammlung.
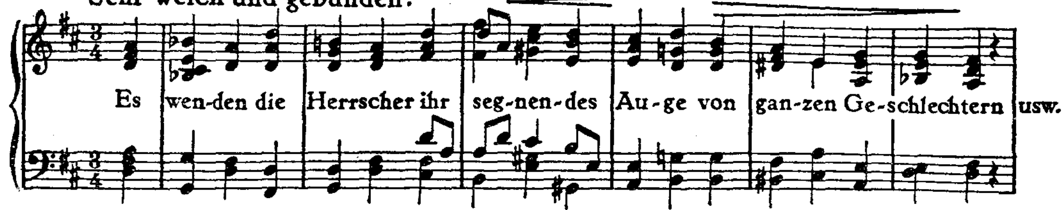
Am 11. Juni 1854 wurde Wilhelms Komposition zum ersten Male und zwar bei Gelegenheit der silbernen Hochzeit des Prinzen Wilhelm von Preußen und seiner Gemahlin Auguste unter der Leitung Carl Wilhelms von den Krefelder Sängern öffentlich gesungen. Der Erfolg war sehr groß, das Lied mußte mit allen Strophen mehrmals wiederholt werden. Im Jahre 1870 fand es seine größte Verherrlichung durch den deutsch-französischen Krieg und ist seitdem Eigentum des Volkes geblieben.

Die fünfte Strophe des «Gesangs der Parzen» von Goethe in der gleichnamigen Kantate Opus 89 von Johannes Brahms

Von Dr. Gustav Ophüls, Düsseldorf

Die fünfte Strophe des Gesangs der Parzen aus Goethes „Iphigenie“ in der Vertonung von Brahms ist von Anfang an, als im Jahre 1883 die für 6stimmigen gemischten Chor und Orchester komponierte Kantate in der Öffentlichkeit erschien, ein Gegenstand heftigen Meinungsstreites unter den Musikern und Musikschriftstellern gewesen. Man zerbrach sich allenthalben den Kopf darüber, wie Brahms dazu gekommen sein könne, den Dichterworten die zu dem gedanklichen Inhalte der Strophe in offensichtlichem Widerspruch stehende sanft dahingleitende a-cappella-Kantilene unterzulegen:

> Es wenden die Herrscher
> Ihr segnendes Auge
> Von ganzen Geschlechtern,
> Und meiden, im Enkel
> Die ehmals geliebten
> Still redenden Züge
> Des Ahnherrn zu sehen.



Der Gegensatz zwischen Musik und Wortsinn ist in der Tat nicht zu leugnen. Die Worte sprechen die ganze Unerbittlichkeit der antiken Lebensauffassung von der Unentrinnbarkeit der Schicksalsgewalt (Moira) aus, welche selbst unschuldige Kinder und Enkel für die Schuld des Ahnherrn erbarmungslos büßen läßt; und die Musik zerfließt in tiefste Wehmut. Dr. Walter Niemann nimmt in seinem Aufsatz „Brahms, Gesang der Parzen und Ophüls' Brahms Erinnerungen" (Zeitschr. f. Musik, 1. Aprilheft 1922, S. 156) zu dieser Streitfrage eingehend Stellung und gelangt dabei zu dem Verdikt, Brahms habe mit dieser Art der Komposition einen nur aus seiner weichen Natur zu erklärenden künstlerischen Fehler begangen. Er sagt unter anderem wörtlich: „Seine hohe Bildung hätte ihm sagen sollen, daß der fünfte Vers des ‚Parzengesanges' in unerbittlicher antiker Härte hätte komponiert werden müssen. Seine norddeutsch-weiche, gefühlsgesättigte Natur wehrte sich dagegen und glaubte in edel-sentimentalischer Umdeutung den rechten Weg gefunden zu haben. Er blieb ehrlich, seiner Natur treu und täuschte jene zur Vertonung dieser Stelle notwendig geforderte wirkliche Größe im antiken Goetheschen Sinne, die er nun einmal nicht besaß, nicht vor." Das heißt mit dürren Worten: Brahms hat sich an eine Kompositionsaufgabe herangewagt, der er als Mensch und Künstler nicht gewachsen war.

Demgegenüber ist zunächst folgende allgemeine Bemerkung gewiß nicht unberechtigt. Der Musikästhetiker tut gut daran, einem Künstler von dem Ausmaß eines Johannes Brahms, einem Manne, dessen universelle Bildung und bedeutende Literaturkenntnis selbst von seinen Gegnern niemals in Zweifel gezogen worden ist, ein Mißverstehen bzw. ein unkünstlerisch falsches Nachempfinden Goethescher Dichterworte nicht eher zum Vorwurf zu machen, bis sämtliche Möglichkeiten einer vernünftigen Deutung seiner kompositorischen Absichten fruchtlos erschöpft sind. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, erscheint Niemanns Urteil schon deshalb außerordentlich anfechtbar, weil seine Ausführungen an keiner Stelle erkennen lassen, daß er sich die nächstliegende Frage überhaupt vorgelegt hat, ob Brahms bei der so sehr mißbilligten Kompositionsart nicht vielleicht doch von einer wohldurchdachten künstlerischen Absicht geleitet worden ist. Eine Prüfung nach dieser Richtung fehlt in dem Aufsatze ganz und gar. Niemann glaubt diese offenbar durch die höchst apodiktische Verlautbarung seiner persönlichen Ansicht ersetzen zu dürfen. Ist er wirklich der Meinung, Brahms würde bei seiner beispiellosen Selbstkritik und der ihm innewohnenden umfassenden Kenntnis und glühenden Verehrung des Goethe'schen Lebenswerkes seine Kantate in dieser Form überhaupt veröffentlicht haben, wenn er nur den Schatten eines Zweifels daran gehegt hätte, ob die von ihm für richtig erkannte Kompositionsart auch der allerkritischsten Prüfung werde standhalten können? Wer die Eigenart von Brahms genau kennt, der weiß, daß er als Schaffender seine menschliche Weichheit durch einen in Selbstzucht und ernster Arbeit geläuterten stahlharten künstlerischen Verstand bändigte, daß er mit spar-

tanischer Strenge jeden seiner künstlerischen Gedanken unter die schärfste Lupe nahm, bis er ihm als Glied seiner tondichterischen Gestaltung tauglich erschien.

Und darf man heute allen Ernstes noch annehmen, Brahms habe für die Vertonung der unerbittlichen antiken Härte nicht die erforderliche tondichterische Begabung besessen? Gewiß nicht! Das beweist allein schon die Orchestereinleitung der Kantate, die mit ihren gewaltigen dissonierenden Fortissimoakzenten als adäquater musikalischer Ausdruck der vernichtenden Wirkung eines erbarmungslosen Schicksals sehr wohl gelten kann. Diese Klänge brauchte er, der anerkannte Meister der Variationsform, nur in Linie und Farbe entsprechend zu steigern, und er hatte damit einen gewiß ausreichenden musikalischen Ausdruck für den gesteigerten, nämlich bis in die fernsten Geschlechter hinein Vernichtung tragenden Götterfluch gewonnen. Daß Brahms auch diese Farbe auf seiner Palette hatte, dafür ließen sich zahllose Beispiele aus seinen Werken anführen; es genügt, hier auf die tragische Ouvertüre, den ersten der vier ernsten Gesänge, die zweite und dritte Strophe des Begräbnisgesangs und auf einige Variationen im letzten Satze der 4. Sinfonie hinzuweisen. Nein, die Begabung war gewiß vorhanden; aber der künstlerische Wille zu dieser Art musikalischer Nachzeichnung fehlte Brahms. Er blieb eben nicht wie Niemann und seine Gefolgschaft sklavisch am Wort hängen, sondern gestaltete durchaus frei, nämlich wie der *Gesamtstimmungsgehalt* der von ihm vertonten Goethedichtung es ihm in Hinblick auf seine rein musikalischen Absichten gebot. Auf diese Weise — und das steht zu dem Goetheschen Gedankengang nicht in Widerspruch, sondern mit ihm im Einklang — verlieh er der fünften Gedichtstrophe in seiner Kantate eine ähnliche seelisch entspannende Bedeutung, wie sie dem Parzengesang im Drama innewohnt. Um verständlich zu machen, wie dies gemeint ist, muß an dieser Stelle kurz über die dramatische Mission gesprochen werden, die Goethe in seinem Drama dem Parzenliede zugedacht hat.

Iphigenie läßt den grausen Gesang der drei Schicksalsschwestern in dem Augenblicke aus dem tiefen Schacht ihres Erinnerns aufsteigen, als unter der zerschmetternden Wucht des qualvollsten seelischen Konflikts ihr bisher in Dianens Dienste rein und unwandelbar gebliebener Glaube an die Gerechtigkeit und Güte der Götter, an einen Sieg des Guten über das Böse, des frommen Menschenwillens über das blinde Verhängnis (Gundolf) sie zu verlassen droht, eben weil sie in dem soeben Erlebten und ihr noch Bevorstehenden ein Wiederaufleben des über ihr Geschlecht verhängten Fluchs und in den Göttern nurmehr Vertreter herzloser Willkür erkennen zu müssen fürchtet. Der Parzengesang ist ein Teil, und zwar der wesentlichste im Monolog der Iphigenie, der dem Wiedersehen mit Orest und der Eröffnung des auf Diebstahl und Lüge aufgebauten Fluchtplans unmittelbar folgt, und der die seelische Wirkung dieses erschütternden Erlebens auf die Priesterin widerspiegelt. Dieser Monolog ist hinwiederum der eigentliche Mittel- und Angelpunkt des ganzen Dramas. Denn darin sehen wir den Kampf der sittlichen Macht mit dem Schicksal und dem alten Fluch in der Seele Iphigeniens zusammengedrängt. In diesem Kampfe, welcher der Heldin den zu den Göttern entsandten Gebetschrei entringt: „Rettet Euer Bild in meiner Seele!" — vollzieht letzten Endes das Grauen Iphigeniens vor der aus dem Parzengesang wiedererkannten vernichtenden Wirkung des blinden Verhängnisses die Lösung ihres inneren Konflikts, ihre seelische, religiöse und sittliche Läuterung; eine psychische Wiedergeburt, welcher ungeachtet der dem geliebten Bruder dadurch drohenden Lebensgefahr der Entschluß erwächst, dem König Thoas durch des geplanten Tempelraubes die volle Wahrheit zu bekennen. Das im Parzenliede veranschaulichte Bild des mit allen Mitteln

der rohesten Gewalt geführten Kampfes zwischen Göttern und Titanen läßt die reine Priesterin in ihrer höchsten Not die Gefahr erkennen, die Gesetzlosigkeit und reine Willkür über das Menschengeschlecht zu bringen drohen. Daran will sie — komme, was kommen mag — keinen Teil haben; ihre reine Menschlichkeit trägt den Sieg davon. Sie verdankt also der Erinnerung an den Parzengesang mittelbar ihre und ihres Bruders Rettung und damit die endgültige Entsühnung ihres bis dahin fluchbeladenen Geschlechts. So schillert der Parzengesang als Wendepunkt des Goethedramas in einem eigenartigen Zwielichte: Er vermittelt das entspannende Wahrheitsbekenntnis Iphigeniens und löst durch diese von echt menschlichem Gefühl inspirierte Tat die eherne Starrheit der antiken Lebensanschauung in die versöhnende Weichheit des modern-religiösen Liebesgedankens auf.

Es besteht also kein Anlaß, die „Iphigenie“ als den dramatischen Niederschlag antiker Größe zu kennzeichnen. Antik ist nur das Gewand, der Kern des Dramas ist urgermanisch, urchristlich und in der Lösung des dramatischen Knotens echtester Goethe. Und diese Wesensart des Dichters hat der tiefe Goethekenner Brahms in seine Komposition mit aufgenommen; diese von der antiken Lebensauffassung so himmelweit entfernte Gefühlswelt, die uns modern empfindende Menschen bei Goethes Drama immer wieder bis zu Tränen rührt, hat in der fünften Strophe von Brahms' Kantate ihren unzweifelhaften Ausdruck gefunden. Indem der *Ton*dichter auf den in der fünften Strophe niedergelegten unerbittlichen Schicksalsgedanken den warmen Sonnenstrahl dieser zarten Chorkantilene fallen ließ, tat er musikalisch ungefähr das gleiche, was der *Wort*dichter vollbrachte, als er den errettenden deus ex machina (Pallas Athene) des Eurypideischen Dramas in die wahre Menschlichkeit seiner Heldin als das Entsühnungs- und Erlösungsmotiv verwandelte. Diese Kongruenz zwischen seiner Musik und der Dichtung (diese im weitesten Sinne genommen) glaubte Brahms nur dadurch erzielen zu können, daß er die fünfte Strophe nicht objektiv, d. h. unter genauer tonischer Nachzeichnung ihres gedanklichen Inhalts, sondern reflektorisch, d. h. unter alleiniger Betonung des seelischen Eindrucks dieses Gedankeninhaltes auf den Hörer komponierte. Es wird heutzutage auf allen Gebieten der Kunst ein unerhörter Mißbrauch mit dem modernen Schlagwort „Expressionismus“ getrieben. Hier haben wir nun ein besonders charakteristisches Beispiel von wirklicher musikalischer „Ausdruckskunst“. Brahms hat sich gerade durch die von Niemann so sehr mißbilligte Auffassung der fünften Gedichtsstrophe als wahrhafter „Expressionist“ erwiesen. Daß dies tatsächlich seine künstlerische Absicht gewesen ist, das beweisen seine eigenen Worte, die er mir hierüber am 13. Juli 1896 aus Ischl schrieb:

> „Über den fünften Vers des Parzenliedes höre ich öfter philosophieren. Ich meine, dem arglosen Zuhörer müßte beim bloßen Eintritt des Dur das Herz weich und das Auge feucht werden, da erst faßt ihn der Menscheit ganzer Jammer an . . .“

Brahms ist hier im Großen von einem ähnlichen künstlerischen Empfinden geleitet worden, wie Schumann, als dieser das Eichendorffsche Gedicht „Auf einer Burg“ musikalisch nachschuf. Da könnte Niemann ebensogut krittelnd einwenden, daß die Textworte „eine Hochzeit fährt da unten auf dem Rhein im Sonnenscheine, Musikanten spielen munter . . .“ eine der Situation entsprechend fröhliche Weise erfordert hätte. Der Meister des Liedes empfand aber künstlerisch tiefer; er blickte auf den sonnbeglänzten Rhein durch den verwitterten Fensterbogen der verfallenen Burg und sah die fröhliche Hochzeit in der echt romantischen Vergänglichkeitsstimmung, welche die Umgebung uralter Ruinen in jedem echten Künstlergemüt hervorruft. Auch er vertonte also nicht

den Gegenstand selbst, sondern dessen seelische Rückwirkung auf ihn; und das durfte er deshalb, weil die Szenerie der beiden ersten Gedichtsstrophen es ihm erlaubte. Also hier gleichfalls echter Expressionismus.

Auch die kompositionstechnische Notwendigkeit einer Kontrastwirkung gebot die von Brahms gewählte lyrische Art der Vertonung der 5. Strophe. Nachdem der dramatische Höhepunkt der Kantate zu der abermaligen und durch diese Wiederholung besonders eindringlich wirkenden Warnung vor dem unversöhnlichen Hasse der Götter abgeebbt war, brauchte der Musiker an dieser Stelle seines Tongemäldes eine weichere, aber leuchtende Farbe, bevor die melodische Linie in die öde Prosodie des hoffnungslos finsteren Abgesangs versank.

Die hier allein entscheidende Frage ist nun nicht so zu stellen: War Brahms menschlich und künstlerisch außerstande, die Strophe gedankeninhaltlich zu komponieren? Die Fragestellung muß vielmehr lauten: Durfte er, ohne dem Strophentext Gewalt anzutun, diesen expressionistisch in dem oben gekennzeichneten Sinne vertonen? Hat er dabei nicht in seine Komposition aus dem Gesamtdrama einen Klang herübergenommen, der aus dem Text seiner Kantate selbst nicht zu erklären ist? Indem ich diese Frage aus den nachfolgenden Erwägungen verneine, nehme ich grundsätzlich den Standpunkt ein, daß ein Gedicht für den Komponisten eines Gesangswerks insoweit unbedingter kategorischer Imperativ bleibt, als in die Komposition kein Stimmungsmoment hineingetragen werden darf, das sich nicht restlos aus den Dichterworten begründen läßt. Ist aber die Begründungsmöglichkeit, wenn auch noch so versteckt, gegeben, dann ist die Freiheit des Komponisten in der Entfaltung seiner künstlerischen Absichten dem Texte gegenüber in jeder Hinsicht unbeschränkt; er ist dann nur noch den rein musikalischen Gesetzen unterworfen. Bei Brahms' Kantate braucht man nach dieser Begründung nicht lange zu suchen. Man muß nur genauer zusehen. Dann bemerkt man nämlich als wesentliches Moment die in dem Meinungsstreite bisher nicht genug beachtete Tatsache, daß Brahms sich nicht damit begnügt hat, den eigentlichen Gesang der Parzen zu vertonen. Er hat vielmehr den Schluß des Monologs der Iphigenie mitkomponiert, also jenen erschütternden Widerhall des grausen Erinnerns, wo vor dem inneren Blick der Heldin das Bild des auf ewig verbannten Ahnherrn Tantalus aufsteigt, wie er in seiner nächtlichen Höhleneinsamkeit auf das Lied der Schicksalsschwestern horcht und dabei kopfschüttelnd seiner unschuldig dem Götterfluche geweihten Kinder und Enkel gedenkt. In diesem Ausklange von Iphigeniens Monolog ist die Begründung für die Brahms'sche Kompositionsweise der fünften Strophe restlos gegeben. Hier wird uns von dem *Dichter* eröffnet, wie der Parzengesang auf den seelisch davon am meisten Betroffenen wirkt. Also durfte der *Musiker* diese seelische Wirkung in sein Tongewälde mit einbeziehen. Dies wäre ihm unbedingt dann versagt gewesen, wenn er das Parzenlied ohne den Epilog vertont hätte. Denn das Lied selbst enthält nicht einmal eine Andeutung, die den Komponisten berechtigte, an irgendeiner Stelle das Mitleidsregister zu ziehen.

Auch die Stelle, an welcher jene seelische Wirkung musikalisch zum Ausdruck kommt, ist, wenn man die Sache recht betrachtet, aus Gründen der Logik die einzig mögliche und nach den Gesetzen des musikalischen Aufbaues die natürlichste. Brahms, der große Lyriker, vermied es bewußt, das erbarmungslose Schicksal sich in der fünften Strophe musikalisch austoben zu lassen, um erst dann dem ruhigen epischen Bericht der Schlußstrophe die rein lyrische Vertonung zu geben. Er stellte sich vielmehr die psychische Wirkung des Enkelfluchs auf Tantalus im Augenblicke des Anhörens dieser fürchter-

lichen Botschaft vor; er sah in seiner tondichterischen Phantasie den für ewig Geächteten in dem Momente, wo die grausamen Worte an dessen Ohr schlagen, seelisch zusammenbrechen und seinen schuldlosen Kindern und Enkeln eine Reue- und Mitleidsträne opfern. Dieses Bild hat den Komponisten bestimmt, in seiner musikalischen Gestaltung Ursache und Wirkung zusammenzulegen. Und so war es nicht bloß ein künstlerisch erlaubter, sondern ein wie vom Himmel gefallener genialer Gedanke, den Inhalt der fünften Strophe so erklingen zu lassen, wie sie nach Goethes Worten in dem Herzen des Verbannten einen Mitleid und Rührung erweckenden Widerhall gefunden haben. Und diese Mitleidstränen des früheren Götterlieblings, die Brahms mit voller künstlerischer Absicht und Berechtigung von der sanften D-dur-Kantilene herniedertropfen läßt, fallen immer und überall in die Seele aller derer, denen beim Anhören dieser wehmütig zarten Weise der Gedanke an die unerbittliche Härte der menschlichen Schicksale „das Herz weich und das Auge feucht" macht.

* * *

Anmerkung der Schriftleitung: Dr. W. Niemann, dem wir den Artikel vor der Veröffentlichung vorlegten, teilt uns mit, daß er erstens auf die Besprechung des Brahms-Werkes in seiner Brahms-Biographie (S. 362—364 der neuesten Aufl.) hinweisen möchte, wo seine Auffassung in einer keineswegs apodiktischen Form ausführlich begründet wird, zweitens, daß er sich von der geistvollen und überaus verdienstlichen Beweisführung Ophül's nicht überzeugen lasse und es jedem Leser gerade auch seiner eigentlichen Ausführungen in der Brahms-Biographie anheimstelle, sich sein eigenes Urteil zu bilden.

Paul Ertel

Von Dr. Fritz Stege, Berlin

Die Kette von Gedenktagen[1]), die sich durch die gegenwärtige ereignisvolle Konzertsaison in bunter Folge schlingt, wird zu Beginn des neuen Jahres durch ein weiteres Jubiläum vervollständigt: Am 22. Januar 1925 vollendet der Berliner Tondichter Dr. Paul Ertel sein sechzigstes Lebensjahr.

Wohl selten weist die Jugendzeit eines Komponisten einen derartigen Mangel jeglichen musikalischen Verständnisses auf, wie gerade bei Paul Ertel. In recht humorvollem Ton plaudert Ertel in einer Jugenderinnerung „*Wie ich Musiker wurde*" über die ersten musikalischen Eindrücke seines Lebens.

„Ich bin in der ehemaligen Landeshauptstadt Posen geboren. Der Vater betätigte sich als gesuchter Baumeister. Meine Eltern waren — es mag hartherzig klingen — so unmusikalisch, daß sie sozusagen einen Hausschlüssel von einem Violinschlüssel nicht unterscheiden konnten. Aber eine Schwäche für Musik hatten sie doch: sie besuchten, der Mode folgend, beinahe regelmäßig die im Lambert'schen Saal stattfindenden Sinfoniekonzerte. Leider machte ihnen ebenso regelmäßig der fünf- oder sechsjährige Sohn einen gewaltigen Strich durch die Rechnung, denn er fing bei allen Forte-Stellen einen heftigen Weinskandal an, so daß die Eltern jedesmal unter Protest der gestörten Zuhörer mit dem „ungezogenen" Kinde den Saal verlassen mußten. Da sie mich aber trotzdem immer wieder mitnahmen, damit ich mich an die Musik „gewöhnen" könnte, und da ich immer wieder den gleichen Auftritt inszenierte, so war ich schon damals zu einer Art wenn auch unangenehmer Berühmtheit geworden. Ich war überall als *gänzlich unmusikalisch* bekannt."

[1]) Anmerkung der Schriftleitung: Obwohl der Aufsatz trotz Kürzung den Umfang, der für derartige Gedenkartikel erübrigt werden kann, bedeutend überschreitet, haben wir dieses Mal deshalb eine Ausnahme gemacht, weil es selten genug vorkommt, daß ein Fachmann das gesamte Lebenswerk eines derartigen Tonsetzers wirklich kennt, zugleich aber die kritische Würdigung des ihm nahestehenden Komponisten — mit charaktervoller Objektivität vornimmt. Da dieser seltene Fall hier eingetroffen ist, man also in den Besitz eines wirklichen Bildes eines zeitgenössischen Komponisten von Bedeutung gelangt, so läßt sich denn — anderen Komponisten gegenüber — dieses Mal eine Ausnahme machen.

Aber bald — man könnte fast sagen: über Nacht — trat eine Wendung ein. Der zufällig ins Elternhaus gelangte Dürrnerflügel regte den Knaben zu musikalischer Betätigung an. Trotz heftigen Widerstandes seitens der Eltern wurde der Musikunterricht aufgenommen, zunächst Klavier (bei Louis Brassin, später Liszt), dann Theorie, Orgel und Violine. In vierzehn Stunden bewältigte der Knabe das Gebiet der Harmonielehre, nach zwei Monaten erklärte der beste Kompositionslehrer Posens, der Böhme Julius Tauwitz, bei Ablieferung der ersten vierstimmigen Fuge den Unterricht für beendet. Als Autodidakt in der Instrumentation konnte Ertel bereits im Alter von 16 Jahren sein erstes Orchesterwerk — ein ungarisches Scherzo — zu erfolgreicher Uraufführung bringen. Ihm folgte ein „kontrapunktisch gepfefferter" Konzertwalzer, mehrere Konzertouvertüren und eine Sinfonie „Das Meer" (sämtlich ohne Opuszahl). An der katholischen Franziskanerkirche leitete Ertel — obwohl Protestant — die sonntäglichen Messen mit Orchester.

Nach Absolvierung des Gymnasiums wandte sich Ertel nach Berlin, um — einem Lieblingswunsche seines Vaters folgend — die Rechtswissenschaft zu studieren. Nach sechs Semestern bestand er den „Referendar" und promovierte noch 1896 zum Dr. jur. utriusque. Als gründlicher Kenner des Rechtes dozierte Ertel vor einem Kreis junger Studenten, die er als Repetitor in die Rechtspflege einweihte, während sich gleichzeitig die Liebe zur Musik unwiderstehlich Bahn brach und die ersten reifen Schöpfungen zeitigte. Seine kritische Tätigkeit begann er bei dem einstigen „Berliner Fremdenblatt", dem Lieblingsblatt des früheren Kaisers, nacheinander schrieb er für die „Deutsche Tageszeitung", als Redakteur für die ehemalige „Allgemeine Musikalische Rundschau" und die „Berliner Musikzeitung", sowie Feuilletonartikel für die während des Krieges eingegangene „Moderne Kunst" (Verlag Bong). Als Lehrer für Musik war er am Bornschen Pädagogium und an der Akademie von Petersen beschäftigt, und betätigte sich außerdem als Organist. Am 1. Oktober 1922 konnte Ertel das Jubiläum der fünfundzwanzigjährigen Kritikertätigkeit am *Berliner Lokalanzeiger* feiern. Ertel lebt zurückgezogen in Berlin, nur seinem Amt, seinem Schaffen und seinen Schülern sich widmend.

Überschaut man die Reihe der 55 opera, die Ertel bisher geschaffen, so muß man der Vielseitigkeit seiner Begabung einige Bewunderung zollen. In bunter Folge wechseln kleine instruktive Werke für Harmonium oder Klavier mit Liedern, Männerchören, Violinsonaten, Streichquartetten, größeren Orgelwerken, Klaviersuiten, Melodramen, Orchesterstücken, sieben sinfonischen Dichtungen und zwei abendfüllenden Opern.

Ertels kompositorischer Werdegang vollzog sich unter dem bestimmenden Einfluß der strengen Schule seiner Jugendzeit, die ihn in Verbindung mit einer gründlichen kontrapunktischen Vorbildung auf das Gebiet der Kirchenkunst hinwies. Und daß Ertel dieser Neigung treu blieb, beweisen zahlreiche kirchliche Werke, wie das „Halleluja" für Chor und Orchester, seine Fugen, Orgelpassacaglien und Choralverarbeitungen, die zwar nicht den Höhepunkt seines Schaffens bilden, ihn aber zweifellos als gewandten Beherrscher schwieriger kontrapunktischer Formen erkennen lassen.

Dies bestätigt bereits ein Blick auf seine kleinen, vorwiegend musikpädagogischen Zwecken dienenden Arbeiten, unter denen sich manches Wertvolle verbirgt, und die es durchaus verdienen würden, dem Schoß der Vergessenheit entrissen zu werden. Es sind 8 Werkchen instruktiven Charakters für Klavier und Harmonium von op. 7 bis 47.

So wenig Eigenes diese Sammlungen zu bieten vermögen, so sehr sie sich teils in konventionellen Bahnen bewegen oder kirchlicherseits die Abhängigkeit von Bachschen Stilprinzipien verraten, so wertvoll erscheinen sie andererseits, um der Stilistik Ertels und ihrer Eigenheiten an ihrer *Quelle* nachzuspüren. Denn diese Gedankensplitter umschließen bereits keimhaft alle jene stilistischen Elemente, die das Wesen seiner größeren Werke, seiner Kammermusik und vor allem seiner Sinfonien bestimmen.

Die Gabe einer volkstümlichen Melodik, die aus dem *deutschen Volkslied* als ihrer ursprünglichsten Quelle schöpft, kennzeichnet vor allem die Grundlage von Ertels Lebenswerk. Sie trat uns bereits in der „Tanzweise", vor allem im „Volksgesang" entgegen— sie ist der Ausgangspunkt seiner Liedschöpfungen, die von den „Zehn schlichten Weisen" (op. 10) nach Texten

aus „Des Knaben Wunderhorn“ über seine Konzertlieder und Balladen (am bekanntesten „Jane Grey“) zu den „Fünf Liedern der Nacht“ mit Orchester führen, die vor etwa zwei Jahren entstanden sind, und in denen die Verlegung des Schwerpunktes auf den Instrumentalkörper bei einer gesteigerten, musikdramatischen Ausdruckskraft den Abschluß des im Volkstümlichen wurzelnden Werdeganges bilden. Neben den Gesängen — an Zahl etwa vierzig — verrät sich die Einfachheit seines melodischen Empfindens besonders in der Themenbildung seiner Sinfonien und Opern, die das Volkstümliche — wenn auch in idealisierter Form und verdeckt durch harmonische Effekte — stark unterstreichen. Man denke etwa an die ersten paar Takte seines vielgespielten „*Pompeji*“ mit seinen, dem Ohre leicht zugängigen und doch vornehm erfundenen Motiven, oder an den Melodienreichtum des „Belsazar“, „Maria Stuart“ u. a.

Die Bevorzugung einer melodischen Linienführung verweist den Komponisten auf ein Gebiet, in dem die Melodie fast ausschließlich Selbstzweck ist: *der Tanz.* Die Urform musikalischen Werdens, aber idealisiert und auf ein konzertmäßiges Niveau gehoben. Ich will weniger seinen parodistischen „Redaktionswalzer“ — eine humoristische Gelegenheitsarbeit — oder sein graziöses Mimodrama „Pierrot und Columbine“ als Beispiel heranziehen. Ich möchte vielmehr auf die in seinen sinfonischen Dichtungen niedergelegten Gedanken verweisen. Im „Pompeji“ nehmen wir an einem römischen Bacchanal teil. Tänzerinnen durchwirbeln das Festgelage. Die Fröhlichkeit steigert sich zum Exzeß. Ungehört verhallt die Mahnung vorüberziehender Mönche. Ernste Posaunenklänge verkünden eine drohende Gefahr, und grollend mischt der Vesuv in weiter Ferne seine warnende Stimme ein. Das Fest nimmt seinen Fortgang — eine *Tarantelle* peitscht die Gäste zu wilder Ausgelassenheit — da wankt der Boden unter ihren Füßen — der Vesuv erdröhnt — und in seinem glühenden Atem erstirbt die letzte Lebensregung.

Der gleiche, musikalisch sehr dankbare Gegensatz — Lebensfreude und Lebensende — beherrscht auch „Belsazar“, nach der bekannten Ballade von Heinrich Heine. Auf dem Gebiet der *Oper* gibt Ertel neben dem viel aufgeführten „Mädchenreigen“ aus „Gudrun“ vor allem in der „Santa Agata“ geradezu einen geschichtlichen Überblick über die Tanzformen aller Zeiten, und bezeichnenderweise nennt die Textdichterin Olga Rüst das Werk: „Oper *mit großem Ballett* in drei Akten, einem Vor- und Nachspiel“. Allerdings nicht zum Vorteil für die Aufführungsmöglichkeit. Das modern gefaßte Libretto behandelt ein psychologisches Motiv. Der erste Akt enthält fast nur Balletszenen im Spiegel aller Zeiten, vom „Tanz der prähistorischen Frauen“, ägyptischen und indischen Tänzen bis zum Tscherkessentanz und Menuett. Eine Fülle von originellen musikalischen Einfällen tritt uns hier entgegen, und die begeisterte Aufnahme, die die Uraufführung der Ballettsuite in den Sinfoniekonzerten des Deutschen Opernhauses unter Prof. Krasselt fand, erweckte den Wunsch, einmal das ganze Werk auf der Bühne zu hören.

Aber die Einfachheit, in der Ertels Tanzthemen erscheinen, ist meist nur eine geschickte Täuschung. Denn bei genauerer Prüfung erkennt man, wie der schematische Grundgedanke von unauffälliger und darum um so künstlerischer Kontrapunktik umrahmt wird.

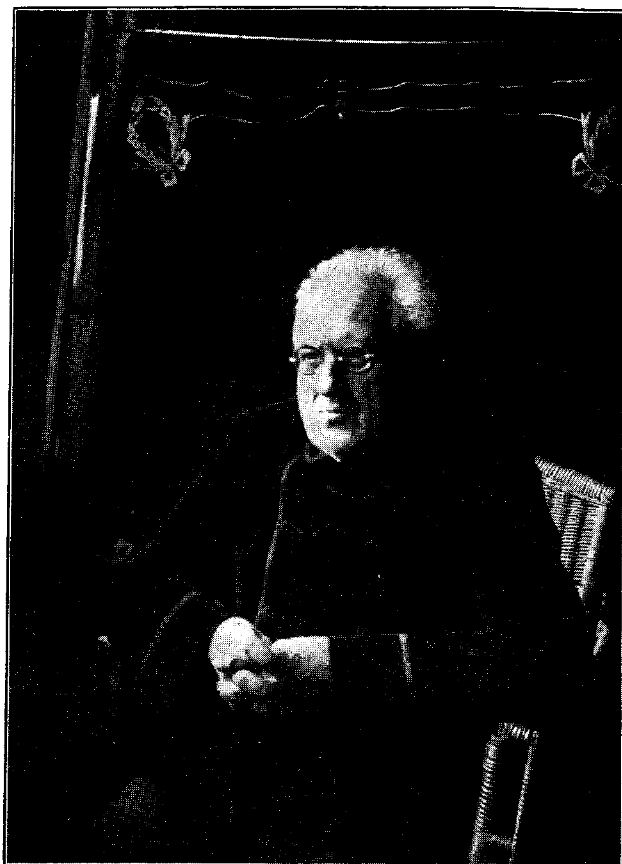
Das kontrapunktische Element, das uns bereits in seinen Studienwerken auffiel, gehört zum Wesen des Komponisten und ist von ihm nicht zu trennen. War es aber in den kleinen Stücken nur Selbstzweck, so stellt es sich in den größeren Formen immer mehr in den Dienst des dichterischen Gedankens. Selbstzweck ist seine Kontrapunktik noch gewissermaßen in den beiden gewaltigen Orgelwerken: der „d-Moll-Passacaglia“ und dem Präludium und Doppelfuge über den Choral „Wachet auf ruft uns die Stimme“ mit seinen kühnen harmonischen Verarbeitungen, Werke, die wiederholt von unseren größten Orgelmeistern wie Irrgang, Walter Fischer, Sittard, Becker, Drwenski u. a. gespielt wurden. Selbstzweck ist sein kontrapunktisches Können auch in der Kammermusik: etwa in dem Konzert für *Solo*violine mit seiner vierstimmigen Fuge auf den vier Saiten — allerdings mit Konzessionen unter Berücksichtigung der instrumentalen Technik —, wohl das schwierigste Werk der gesamten Violinliteratur. Oder im Streichquartett „Hebraikon“ mit seiner solistischen Ausnutzung der beteiligten Instrumente.

In anderer Gestalt, zwangloser, unauffälliger, treten seine Gegenführungen in den Sinfonien zu Tage. In der „Nächtlichen Heerschau" (nach einem Gedicht von Zedlitz) ordnen sich die geisterhaften Scharen beim Erscheinen des Feldherrn zu einer immer mehr anwachsenden „Totenparade". *Ausführung*: Eine vierstimmige *Fuge* über das Thema der Marseillaise. In „Pompeji" wird das wilde Durcheinander des Bacchanals durch eine sinnverwirrende Verschlingung der Stimmen zum Ausdruck gebracht. Es kommt Ertel gar nicht darauf an, so ganz „en passant" einmal sämtliche Themen gleichzeitig miteinander zu kontrapunktieren, sie umzukehren im zwei-dreifachen Kontrapunkt. Ihren Höhepunkt erreicht diese Technik in der sinfonischen Dichtung „*Der Mensch*" in Form eines Präludiums und einer *Tripelfuge* für großes Orchester und Orgel, op. 9. Dem Werk liegt ein dreiteiliges Gemälde (Triptychon) von Lesser Ury zugrunde. Jedem Bildteil (Knabe, Mann und Greis) entspricht ein Thema. Und in der Gegenüberstellung der drei Themen als Tripelfuge sieht der Tondichter die Darstellung des „Menschen" als Gesamtbegriff. (Unter den interessanten Stellen der Partitur sei namentlich der vierstimmigen *Fuge* für *Blech*bläser(!) — Corni, Trombe, Tromboni, Tuba — S. 24 der Taschenpartitur Verlag C. F. Kahnt — gedacht.)

Die harmonischen Feinheiten, die wir bereits eingangs gelegentlich des „Frühnebel" fanden, bilden einen weiteren Bestandteil Ertelscher Stileigenheit. Man darf wohl mit Recht behaupten, daß Ertel in seinen Erstlingswerken der harmonischen Auffassung seiner Zeit ebenso vorausgeeilt ist, wie er heute hinter dem atonalen Unfug der „Neutöner" — gottlob! — „reaktionär" zurückblieb. Allerdings ist sein Entwicklungsgang gewissen Schwankungen unterworfen. Auch er verschloß sich nicht dem im Grunde doch recht äußerlichen Klangzauber des neufranzösischen Impressionismus, wie namentlich die „Schweizer Suite" mit ihrem malerischen „Au Clair de Lune" (hat nicht auch *Debussy* ein Clair de Lune geschrieben?) verrät. Aber er ordnete sein Wesen nicht fremden Einflüssen unter, sondern gab ihnen in der melodischen Krönung den Stempel deutscher Gemütstiefe. Seine Harmoniebildung zeigt kühne, aber nicht unangenehme Härten, deren Herbheit sich neben unverbundenen, entfernt liegenden Dreiklängen, in der Bevorzugung von Sekundenparallelen, fortschreitenden Quartseptakkorden (wie im Liebesmotiv der Santa Agata), sogenannten „Dreizehner"-Akkorden, in der Benutzung selbsterdachter Tonleitern (Tanzmotiv aus Belsazar) unter glücklicher Einschränkung der bis zum Überdruß gehörten Ganztonleiter dokumentiert.

Die kleinen Tongebilde seiner Studienwerke — wie der „Frühnebel" — verraten einen ausgesprochenen Sinn für die musikalische Nachdichtung von Naturvorgängen. Schilderungen, die das grundlegende Element seiner Sinfonien bilden. In seinem beliebten „Konzertführer" wird Ertel von Dr. Max *Burkhard* „einer der bedeutendsten Vertreter der modernen Programmmusik" genannt. Walter *Niemann* dagegen wendet sich in seiner „Musik der Gegenwart" in scharfen Worten gegen die „Veräußerlichung" und „seelische Verarmung" der Richard-Strauß-Nachfolge und nennt Ertel als Beispiel einer „auf grob-aufdringliche sinnliche Wirkung angelegten Blenderthematik". Welcher Standpunkt ist nun maßgebend?

Ich glaube, wir versuchen es einmal mit dem beliebten Mittelweg. Daß Ertels Sinfonien „lärmreich" sind, sei gern zugegeben. Daß aber die Wucht elementarer Klangstärke als stilistisches Element *auch* seine Berechtigung hat, wird wohl niemand bestreiten. Ferner: Wenn der Komponist durch den dichterischen Leitgedanken zur Wahl stärkster Ausdrucksmittel *gezwungen* wird — wie etwa der Ausbruch des Vulkans in „Pompeji" (Timpani und Gran Cassa solo) — so ist doch höchstens die *Vorlage*, aber nicht die musikalische *Ausführung* zu verurteilen. Und Niemanns Auffassung einer „Blenderthematik" läßt zum mindesten den Eindruck einer unvollständigen Kenntnis Ertelscher Werke mit ihrem ernsten, tiefempfundenen Inhalt erstehen. Ich glaube, daß manche von Ertels „grob-aufdringlichen" Klangwirkungen einen Vergleich mit der Sinfonia Domestica oder gewissen Stellen der Don-Quichote-Partitur oder gar der Alpensinfonie nicht zu scheuen haben. Dies soll nicht zur Bemäntelung mancher tatsächlich nachweisbarer Schwächen in Ertels Tondichtungen dienen, sondern das Gesagte soll seine Kunst nur vor übertriebenen Verurteilungen schützen, die seinen programmatischen Werken nicht auch den Charakter einer *absoluten* Musik zugestehen wollen.



Paul Ertel



X a v e r S c h a r w e n k a †

Mit freundlicher Genehmigung von Breitkopf & Härtel

Werfen wir noch einen Rückblick auf unsere Betrachtungen, so läßt sich zusammenfassend sagen, daß Ertels Werke auf dem Boden gesunden, deutschen Musikantentums stehen, daß sie von fortschrittlichem Geist erfüllt sind, ohne den Klangverwaltigungen der „Moderne" Konzession zu machen, daß sie aufbauen, ohne zu zerstören, und in ihrer Gesamtheit manche Werte bergen, die auch in zukünftigen Zeiten Beachtung verdienen. Und ich glaube, diese Anerkennung ist die ehrenvollste Gabe, die Ertel an seinem Jubiläumstage zuteil werden kann.

Vom absoluten Tonbewußtsein

Von Rudolf Hartmann, Altenburg i. Th.

Wenn wir relatives und absolutes Gehör, diese beiden Erscheinungsformen des Tonsinns, in ihren Auswirkungen einander vergleichend gegenüberstellen, kommen wir zu folgendem Ergebnis: der mit absolutem Tonsinn begabte Musiker erfaßt eine Harmonie nicht nur in ihrer inneren Struktur, also beispielsweise als natürlichen Septimenakkord, sondern er erkennt sie in dieser Wesenheit zugleich mit ihren bestimmten Teiltönen und er erfaßt weiterhin eine Melodielinie nicht allein in ihren einzelnen, von Ton zu Ton fortschreitenden Intervallen, sondern erkennt sie zu gleicher Zeit als eine in den Rahmen einer bestimmten Tonart eindeutig lokalisierte Linie melodischer Bewegung.

Ihm gegenüber erkennt der nur über relatives Tonempfinden verfügende Musiker den Akkord lediglich in seinem innern Aufbau und eine Melodiekette nur in ihrer intervallisch fortschreitenden Bewegungserscheinung ohne den festen, körperlichen Hintergrund einer sicher erfühlten Tonalität. Er empfindet also eine melodische Folge von Tönen gleichsam nur als einen nicht bodenständigen, sondern mehr wesenlos im Raume schwebenden Erscheinungsvorgang melodischen Lebens.

Darum erscheint auch das Vorhandensein absoluten Tonempfindens auf den ersten Blick als ein unzweifelhaftes Plus. Diese Bewertung darf jedoch keine unbedingte und allseitig unbeschränkte sein. Denn das absolute Tonvermögen ist nur eine rein räumliche Bereicherung der apperzeptiven Resonanzkraft der Seele, bringt aber als Ding an sich keineswegs etwas graduell Einstufendes mit sich, das uns eine tiefere musikalische Intensität seines Trägers verbürgen könnte. Denn es gibt einerseits hochbedeutende Musiker, an deren innerem Gehör zu zweifeln niemand einfallen dürfte, die dennoch nicht absolut hören, und andererseits begegnen uns wiederum Menschen, die mit verblüffender, blitzartiger Schärfe jeden Ton in seiner absoluten Höhe richtig zu erfassen vermögen und denen wir trotzdem nicht das Prädikat „musikalisch im höchsten Sinne" zu geben vermöchten.

Besonders finden wir diese Erscheinung auch bei Sängern, die das freie Treffen eines einzelnen Tones in seiner bestimmten Höhe nur als eine durch stetige, erfahrungsgemäße Assoziation eines Notenbildes mit den dazugehörigen Muskelkontraktionen des Stimmapparates gewonnene, rein motorische Erscheinung erweisen.

Von besonderem Interesse ist nun die Untersuchung der Frage, ob und in welcher Weise die Nebenerscheinungen des absoluten Tonerkennens ihre Schatten in das musikalische Genießen zu werfen in der Lage sind.

Zunächst fällt als ein augenfälliger Segen der genannten Teilerscheinung des Gehörs die Tatsache in die Wagschale, daß sich ein Tonwerk dem innern Auge des Hörers in größerer Klarheit und Durchsichtigkeit mitteilt. Das ist eine Hilfe, die besonders bei der Auffassung moderner Musik sich als willkommen erweisen muß, da sie das dahin-

fließende musikalische Geschehen mit einer parallel laufenden innerseelisch visualen Erscheinung begleitet, die das akustische Erleben als ein erschließendes Supplement erhellt.

Damit kann sich das absolute Gehör zugleich als eine wesentliche Unterstützung des musikalischen Gedächtnisses auswirken, indem es den tonlichen Erscheinungen einen, wenn auch nur seelisch geschauten schriftlichen Niederschlag als eine Art gleichzeitig mit ins Bewußtsein tretender orthographischer Bestätigung angliedert, die besonders den visuellen Gedächtnistyp in der Assimilation der Musik hilfreich unterstützen kann, da sich nun das seelisch geschaute Notenbild und das hörbare musikalische Leben zu gegenseitiger Wiederbewußtmachung unterstützend verknüpfen.

Nun ist aber das absolute Tonempfinden ein zweischneidiges Schwert; es bringt mit seinem Segen zugleich einen Fluch, der sich auch trotz der Kraft des Willens nicht ganz übersehen läßt. Es liegt nämlich die Gefahr nahe, in dieser oft gar nicht bewußten und gewollten Sezierung der Gesamterscheinung eines Werkes in seine einzelnen Elemente ein ernüchterndes Moment in den Vorgang musikalischen Genießens hineinzutragen. Die Schärfe klarsten Erkennens und Wissens muß sich notgedrungen auch hier auf Kosten eines gefühlsdurchbebten Miterlebens breit machen. Wir müssen leider auch hier die Bestätigung der alten Wahrheit erfahren, daß die Klarheit verstandesmäßigen Erfassens immer ein Zurückdrängen emotionaler Reaktionen bedeuten muß. Bei modernster Musik, die ja in ihrer Entstehung schon oft unter dem Zeichen mehr logischer Erwägung und kühlen Denkens steht, fällt diese Behinderung natürlich nicht so schwer ins Gewicht wie beim Nachfühlen älterer Musik und schlichter Volksweisen, die ein mit absolutem Tonsinn begabter Mensch nicht mehr mit der ungetrübten, naiven Frische und Reinheit miterleben kann, die dem anderen vergönnt blieb.

Wie überall, so zeigt sich auch hier, daß da, wo Licht ist, auch Schatten sein muß. Und so oft man es der durch die Kraft absoluten Tonerfassens bevorzugten musikalischen Veranlagung auch danken möchte, daß sie uns den Weg ebnet in kompliziertere musikalische Gebilde, möchte man ebenso oft und gern sein absolutes Gehör ausschalten können, um die schlichten Volksweisen, diese Wiegenlieder unserer Menschwerdung, mit dem naiven und von keinem Wissen belasteten, ungetrübten Genießen wieder so aufnehmen zu können, wie in den fernen Tagen, da wir ihren heiligen Offenbarungen noch lauschen durften als unwissende, reine Toren.

Mein kleines Töchterchen

Ein Beitrag zur sprachlich-musikalischen Erziehung

Von Robert Hernried, Erfurt

Bei Betrachtung von künstlerischen und wissenschaftlichen Problemen ist ein rückschreitendes Verfahren unumgänglich. Es gilt das auch bei Arbeiten, die weiterführen, in die Zukunft weisen sollen. Denn um dies zu vollbringen, muß der Ursprung klargelegt werden. Wir stehen also bei jeder Betrachtung von etwas Vorhandenem vor etwas bis zu einem gewissen Grade Fertigem, Vollendetem und müssen, wollen wir es recht verstehen und durchdringen, die Anfänge der Entwicklung sehen, aus der es hervorging. So auch bei musikalisch-sprachlichen Forschungen. Wollen wir aber bei diesen der Entwicklung folgen, so tun wir gut daran, die ganz oder halb unbewußte musikalische und sprachliche Entwicklung des Kindes zum Aus-

gangspunkt zu nehmen. Wenngleich Vererbung und Umgebung von allergrößtem Einfluß sein und somit bei verschiedenen Kindern ein in vielem verschiedenes Bild zeigen werden, so können wir doch zu unserer eigenen Überraschung feststellen, daß die Urgesetze der Harmonie sich in dem Belauschten widerspiegeln. Und wir lernen gar viel daran.

So habe auch ich mein kleines Töchterchen daraufhin beobachtet und übergebe diese Betrachtungen, da sie mir lehrreich erscheinen, unter dem gleichen Titel wie meine in Heft 2 des 89. Jahrgangs der Zeitschr. für Musik veröffentlichte Studie, jedoch als selbständige, in sich abgeschlossene Arbeit, der Öffentlichkeit. Der Verfasser.
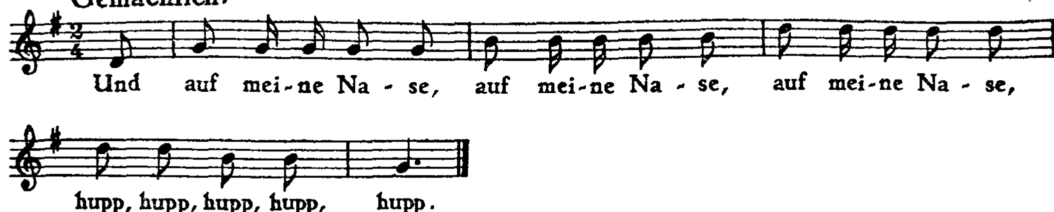
* * *

Die kleine Ingeborg hat ihr drittes Lebensjahr überschritten. Eine Lebensperiode ist abgeschlossen. Ja, eine Lebensperiode, und zwar die der frühesten, größtenteils auf instinktmäßiges Erfassen gerichteten Entwicklung. Gekennzeichnet wird dieser Abschluß dadurch, daß der Begriff des heiligen „Ich" ins Bewußtsein aufgenommen wird und die klugen Kinder nicht mehr in der dritten Person von sich sprechen, während die dummen Erwachsenen im Verkehr mit den Kindern diese Sprechart nach wie vor gebrauchen. Noch ist die sprachliche Entwicklung nicht abgeschlossen und als interessantestes Merkmal zeigt sich da die Schwierigkeit, Zungenlaute in Verbindung mit anderen Konsonanten zu bilden. Die Bildung des d und t, zumal aber in Verknüpfung mit unmittelbar folgenden Konsonanten, erfordert eine „Überbewußtheit", die der Naivität des Kindes fernliegt, und so kommt es, daß an Stelle der Zungenlaute *die Kehllaute* treten. So sagt das Kind z. B. „grin" statt „drin", „da ist ja keine Butter grauf" statt drauf. Besonders das mit Aspirata gesprochene k wird als Vertreter des harten Zungenlautes t treten, so in „bitte, krag' mich" (statt „trag' mich"). Und so geschieht es auch, daß zur Abkürzung der Rede (man vergleiche das Fortlassen von Wort*endungen* im Thüringer und Mannheimer Dialekt) *Vorsilben* von Worten vernachlässigt werden, z. B. wenn die Kleine das elfjährige Brüderchen bittet: „'zähl' mir was!" (statt „Erzähl' mir was!") oder verkündet: „Ich spiel' jetzt bischen graußen!" (statt: „ein bischen draußen").

Und die Zeitbegriffe sind noch ungeklärt: „Ich war morgen bei der Tante . . .", „Vorgestern will ich wieder mit Rose spielen . . ." Dem glücklichen Kinde schlägt noch keine Stunde.

Und doch ist die Reife ganz erstaunlich, die ein Kind im Alter von drei Jahren bereits erworben hat. Die Kinder sind strengere Logiker als die meisten Erwachsenen und sind gründlicher als diese. Durch unermüdliches Fragen gehen sie jeder Sache auf den Grund und wehe dem „Großen", der ein aufgewecktes Kind durch einen Trugschluß täuschen will. Er wird schmählich überführt werden und vor dem Kinde als Lügner dastehen.

Rein sprachlich-musikalisch wird der Abschluß dieser Entwicklungsperiode bei begabteren Kindern sich in einer *Stärkung des rhythmischen Empfindens und starker Empfindlichkeit für den Gleichklang des Reimes* ausdrücken. Lebhaftes Reagieren auf Geräusche und Klänge wird zumeist damit verbunden sein. Seltener erscheint mir schon das selbsttätige Bilden von Melodien in strengstem Rhythmus, noch seltener in Verbindung mit dem Reime, wie ich es bei meinem kleinen Töchterchen beobachten konnte.

Daß die primitivsten dieser kindlichen Melodiebildungen aus einem urmusikalischen Trieb erwachsen, zeigt nicht nur der Anlaß ihrer Entstehung, sondern auch der Umstand, daß sie aus den Elementen des Durdreiklangs zusammengesetzt sind. Als dem Kinde ein Gegenstand leicht an die Nase stieß, sang es:
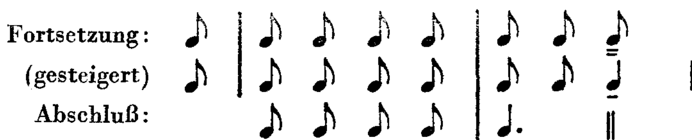


Die Führung der Melodie bis zum Kulminationspunkt der Quinte erscheint ebenso natürlich wie das freie Hinzufügen eines terzenweise abfallenden Schlusses zwecks Erreichung des Grundtones. Und scheint auch bei erster Betrachtung der Höhepunkt dadurch geschwächt, daß die „Antwort" (eben jener zweitaktige Abschluß) wieder mit der Quinte beginnt, so gibt die scharfe melodische Zäsur dem dritten und vierten Takt sowie die unwillkürliche Betonung des ersten Achtels (d) des vierten Taktes eine ausreichende Begründung.

Im Spielen besingt die Kleine Erscheinungen der Natur. Die Hauptrolle spielt dabei das „Vögssen" (Vöglein) in der Luft (übrigens auch „die weite Nacht"). — Jüngst wurde aber auch das Bächlein besungen, und zwar in einer, Tonika und Dominant regelmäßig wechselnden Melodie:



Diese kindliche Melodie zeigt nahezu vollständige Übereinstimmung mit der Melodie des Schubertschen Liedes „Die Forelle". Ob hier ein Erinnerungsbild vorliegt, ist schwer zu entscheiden; in diesem Falle läge das Erinnerungsbild mehr denn ein halbes Jahr zurück. Denn ich konnte feststellen, daß „Die Forelle" mindestens solange in meinem Hause nicht erklang.

Die Fortsetzung des Gesangs der Kleinen war merkwürdig unregelmäßig geformt — es wurde eine Verszeile eingeschoben:



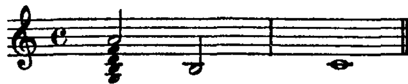
Bei allen Melodien herrscht der zweiteilige Takt, der in seinem Ausdrücken des Schwergewichtes von Senkung und Hebung den Urtrieb alles rhythmischen Empfindens versinnbildlicht.

Später tauchten auch kühnere Melodiebildungen auf. So ist der Abschluß eines solchen, frei erfundenen Liedchens



schon ganz bemerkenswert.

Ebenso auffallend der Schluß einer Melodie durch Übergang von der Dominantnone über den Leiteton zum Grundton, somit vom Dominantnonenakkord zur Tonika:



Ob sich darin das Österreichertum der Kleinen offenbart? Die primitiven österreichischen (speziell die Tiroler) Volksweisen schließen häufig so, ja sind sogar lediglich auf der Beziehung zwischen Tonika und Dominant-, Sept- und- Nonenakkord aufgebaut.

Die schönste aller Melodiebildungen aber war so schwer, daß ich sie nicht behalten konnte. Ihr besonderes Kennzeichen waren kühne Quartensprünge abwärts vom Grundton (Oktavton) zur Quinte (Dominante) und von der Subdominante (Quarte) zum Grundton (Prime).

Besonders interessant ist die Betrachtung der Versmaße, die zu solchen Melodiebildungen benützt werden. So sang die Kleine, als sie für sich spielte und sich unbeobachtet glauben konnte, eine kleine „selbsterfundene" Melodie im Rhythmus:

a) — ◡ ◡ — —
b) — ◡ ◡ —
a) — ◡ ◡ — —
b) — ◡ ◡ —

Zu dieser, rhythmisch genau präzisierten, Melodie erfand sie sich einen Text in kindlichem Kauderwelsch, der jedoch im Abschließen jeder Verszeile (also jeder zweitaktigen Gruppe) ein allgemein verständliches Wort aufwies. Dies zu dem Zwecke der Reimbildung, die denn auch aufs strengste erfolgte, und zwar nach dem Schema a
b
a
b.

Auch die Bogen der Melodieteile waren gleichartig geformt. System: Frage und Antwort. Ein primitives formales Empfinden war also unleugbar vorhanden. Das bewies mir vor allem, daß das Kind, wenn sich kein vollkommener Reim einstellen oder die Melodie nicht runden wollte, sich zu mir wandte und sagte: „Das war aber nicht schön, gelt, Papa?" (Die Kleine hatte den melodischen Bogen der Antwort überspannt, war zu sehr „in die Höhe gekommen" und ihr natürlicher Geschmack wehrte sich gegen diese Sprengung des Rahmens.)

Auffallend erschien mir kurz nachher, daß sich beim Reimen eine gewisse Großzügigkeit zeigte: Während zuerst nur vollkommene Reime akzeptiert wurden, die nicht nur vokalische, sondern auch konsonantische Übereinstimmung aufwiesen, und der bloße vokalische Gleichklang (z. B. „schön" und „Höh'") verworfen wurde — sie stutzte ordentlich ob des Mangels völliger Übereinstimmung —, wurden solche „unreine Reime" später willentlich angewendet. Es stellte sich also schon eine gewisse Reife ein.

Dieses gleichzeitige Ersinnen von Text und Melodie unter Zugrundelegung eines bestimmten, bei den einzelnen Versuchen wechselnden Rhythmus gab mir zu denken. Denn was kann erziehlicher wirken als dichterisch-rhythmische Übungen gleich den folgenden:

1. Zu einer Verszeile mit weiblicher Endung eine zweite bilden, die genau das gleiche Schema zeigt.

2. Zu einer Verszeile mit weiblicher Endung eine zweite bilden, die männliche Endung trägt.

3. Die beiden Verszeilen von Beispiel 1. trennen durch eine dazwischenzusetzende, a) mit männlichem, b) mit weiblichem Schlusse versehene Verszeile *ohne Reim*.

4. Das Ganze zu einem vierzeiligen Gebilde erweitern, das a) durchweg weibliche, b) wechselnd weibliche, männliche, weibliche, männliche Endung trägt.

Im Unterricht müßte nach solchen Übungen die Melodie hinzutreten, wie folgt:

5. Der Lehrer singt die erste Verszeile von Beispiel 1, der Schüler erfindet die Melodie der zweiten, worauf der Schüler beide Verszeilen (die zusammen die „Frage" der Melodie bilden) wiederholt.

6. Der Schüler singt auf den Text der dritten Verszeile die vom Lehrer (siehe Beispiel 5) erfundene Melodie der ersten Zeile, gleichsam als Beginn der „Antwort"; der Lehrer fügt die vierte als musikalischen Schluß hinzu.

7. Der Lehrer intoniert die dritte Verszeile als Beginn der „Antwort" in genauer Übereinstimmung mit der ersten Versziele, der Schüler findet selbständig den Schluß auf den Text der vierten Zeile und wiederholt das Ganze.

8. Der Schüler hat die Melodie zur dritten und vierten Verszeile zu finden, sodann den ganzen Vierzeiler zu singen.

9. Erweiterung bzw. Unregelmäßigmachen der geschaffenen Gebilde durch Einschiebung einer Verszeile (gleich einem zweitaktigen Melos) nach dem Muster des obzitierten Gesanges vom Bächlein.

So oder ähnlich könnte wohl verfahren werden, wenn eine richtige Schulung des Gehörs und der rhythmischen Veranlagung, verbunden mit Schulung des Reimsinnes, Platz greifen soll. In weiterer Folge wären dann die Übungen zu erschweren, indem unreine Reime genommen werden, die dritte Verszeile vom Lehrer der ersten gegenüber verändert würde usf. Die Art und Weise der Ausarbeitung dieser einfachen Methode mag jedem Pädagogen überlassen bleiben.

Soviel aber scheint mir festzustehen, daß durch Wecken oder Stärken der Erfindungsgabe nicht nur beim Kinde, sondern auch bei Erwachsenen viel Gutes gewirkt werden kann. Die musikalische Schulbildung der Jugend, die heute im argen liegt, könnte ebensowohl gekräftigt werden als der Elementarunterricht für Erwachsene belebt. Dadurch würden die Volksbildungsbestrebungen gestützt werden und den Gesangvereinen würde ein neues Mittel zur musikalischen Erziehung ihrer mangelhaft vorgebildeten Mitglieder erwachsen. —

Seht, auch dies hat mich mein kleines Töchterchen gelehrt.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Die Berliner Staatsoper hat uns nunmehr kurz nacheinander zwei Werke beschert, die so wenig miteinander gemeinsam haben, daß sie zwei verschiedenen Planeten anzugehören scheinen: *Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten"* und eine Tanzfantasie *„Die Nächtlichen"*, die *Egon Wellesz*, magister in atonalibus und Schönbergapostel, mit dem Ballettmeister *Max Terpis* zusammengekrittelt hat, jene in den Jahren 1897—1900 entstanden, diese ein Produkt aus der jüngsten Geräuschstilgründungsepoche. Wer hätte es für möglich gehalten, daß die Erschütterung des Kunstgefühls binnen eines Vierteljahrhunderts sich so verheerend auswirken könnte, daß dieselbe Berliner Staatsoper, die sich, angeblich aus künstlerischen Gründen (deren Kern seinerzeit allerdings leicht zu enthüllen war) bisher geweigert hatte, eine der

seltenen Opern, die trotz aller Abhängigkeit von Wagner ein eigenes Gesicht aufweisen, auf die Szene zu bringen, sich in Nachgiebigkeit gegen den „Zeitgeist" veranlaßt sehen könnte, dem phantasielosen Produkt eines von allen Musen verlassenen Geräuschfanatikers die Pforten zu öffnen! Es hieße diesem traurigen Machwerk, dessen Sterilität einem Galeriebesucher während der Uraufführung zur allgemeinen Erheiterung den lauten Sehnsuchtsruf nach „Musiker" abpreßte, zuviel Ehre antun, wollte man ihm mehr als zwei Federzüge widmen. Mag Herr Terpis vom besten Willen beseelt gewesen sein, einen neuen Tanzstil zu schaffen (wozu es ihm an Klarheit des Zieles fehlt) — selbst die genialste tänzerische Phantasie wäre an der rhythmischen Öde und abstrusen Häßlichkeit dieser „Musik" aus unbegnadeter Phantasie gescheitert. Wenn die Berliner Staatsoper es für ihre Aufgabe erklärt, markante Schöpfungen auch der jüngsten radikalen Richtung zur öffentlichen Diskussion zu stellen, so hat sie den überzeugenden Nachweis gebracht, daß das Markante an dieser jüngsten radikalen „Richtung" der unentwegten Geräusche die krasse schöpferische Unfähigkeit ist.

Man darf die Berliner Staatsoper dazu beglückwünschen, daß sie, nachdem ihr Bühnenschiff „nächtlicher" Weile gestrandet ist, das Ruder herumgerissen hat. Denn wenn auch Pfitzners zweites Jugendwerk als Ganzes nicht mit der Macht einer zwingenden Schöpfung auf uns wirkt — dazu ist schon die unoriginelle, wenn auch poetische Dichtung James Gruns nicht angetan — es wurzelt im Erleben einer musikalischen Persönlichkeit von eigenem Profil. Aus aller Wagnerei in Motivbildung, Thematik und Instrumentation erhebt sich die Tonsprache der „Rose" in den besten Szenen zu einer Reinheit und Eigenart, die unser Empfinden unmittelbar berührt. Am liebenswertesten erscheint uns der Meister, der im Aussprechen seines Innersten bisweilen eigentümlich gehemmt erscheint, in der zarten, von Naturmystik erfüllten Musik, welche die Kinderszene vor der Sternenjungfrau und den auf die Erde herabsinkenden Blütenregen begleitet. In solchen Augenblicken ist Pfitzner, das fühlen wir, er selbst! So ergaben sich in der Szene des Blütenwunders dank zugleich des herrlichen Bühnenbildes aus *Aravantinos* „Meisterhand" — ich erinnere mich nicht, jemals im Theater Bilder von gleicher, traumhafter Schönheit gesehen zu haben — Wirkungen, die man nicht so leicht vergißt. Ich ziehe die naiv-romantischen Szenen wegen ihrer starken Eigenart für meinen Teil den Meisterstücken an charakteristischer Tonmalerei vor, an denen der erste und zweite Akt reich ist. Die Aufführung der Oper unter der musikalischen Leitung *Georg Szells* und der Regie *Karl Holys* stand auf hohem Niveau. Der Erfolg des Werkes war sehr herzlich. In wieweit er nachhaltig ist, muß die nächste Zukunft lehren.

Die Ausbeute an wertvollen Neuheiten im Konzertsaal war dieses Mal äußerst gering. Insbesondere erwies sich das Geschrei fanatischer Musikderwische, mit dem *Igor Stravinsky* als Verfasser des in Leipzig vor kurzem aufgeführten und in seiner Kärglichkeit an dieser Stelle bereits gekennzeichneten Klavierkonzerts begrüßt wurde, als recht unmotiviert. Infolge des geschickt organisierten Presselärms drängte sich das Publikum in der Hauptprobe des Philharmonischen Konzerts Kopf an Kopf, und es entspann sich ein Kampf zwischen Zustimmenden und Ablehnenden, daß man glauben konnte, es handle sich um nichts weniger, als die Zukunft der Musik. Ich würde mich nicht wundern, wenn das konsequente Pfeifen Einzelner von futuristischen Provokateuren ausging, denn kein anderes Mittel war geeigneter, den äußeren Erfolg der Probe, der im Konzert durchaus kein ausgesprochener war, künstlich aufzublähen.

Als ernstes, gehaltvolles, von edler Empfindung getragenes und feinsinniges Werk erwies sich das Quartett op. 54 von *Paul Graener*, auf dessen liebenswürdige heitere Oper „*Schirin und Gertraude*" und unlängst im Leipziger Gewandhaus mit zündender Wirkung uraufgeführtes Divertimento für kleines Orchester (op. 67) erst im vorigen Heft dieser Zeitschrift hingewiesen worden ist. Sicheres Stilgefühl darf der klangschönen Bearbeitung von „*Deutschen Volksliedern für gemischten Chor*" (mit Klavierbegleitung ad libitum) durch *E. N. v. Recnizek* nachgerühmt werden, die vor kurzem in einem Konzert der Berliner „Akademie für Kirchen- und Schulmusik" unter Meister *Carl Thiel* zu prächtiger Wiedergabe gelangten. Der in demselben Konzert — nach meiner Überzeugung ohne Vorwissen Carl Thiels — unternommene Versuch, dem Publikum die Wiederholung eines höchst unpersönlichen Liedes aus *A. Schönbergs* Früh-

zeit aufzudrängen — die Sängerin und ihr Begleiter warteten das Abflauen des von einer kleinen Clique ausgehenden Beifalls gar nicht ab und wiederholten das Lied ohne weiteres — verdient energische Zurückweisung. Solcher Brauch, den „Erfolg" einer Komposition künstlich zu konstruieren, darf sich unter keinen Umständen einbürgern.

Ich verlasse nunmehr für dieses Mal das Kapitel „Neue Musik", zu dem übrigens auch *Prokofieffs* von *Szigeti* in einem *Bruno-Walter-Konzert* vorgetragenes Violinkonzert gehört, das als zwar geigenmäßig, aber wenig gehaltvoll bezeichnet wird, um mich den Aufführungen wertvoller älterer Musik zuzuwenden. Daß *Georg Schumann* in einer sorgfältig vorbereiteten Aufführung der *Singakademie* wieder einmal auf *Cherubinis Requiem* in *c-moll* (1816) zurückgegriffen hat, muß ihm hoch angerechnet werden. Ein Werk von solcher vorbildlichen Reinheit und Geschlossenheit des Stils, bei knappster Prägung und größter Einfachheit der Mittel von eindringlichster Wirkung, darf der Allgemeinheit in einer Zeit drohender Zersetzung auch nicht vorübergehend entzogen bleiben. Die Aufführung der „Missa solemnis" durch den Hochschulchor unter *Siegfried Ochs* war mir nicht zugänglich. Eine Wiedergabe der *C-Dur-Sinfonie* von *Schubert* durch das *Philharmonische Orchester* unter *Furtwängler* — ich hörte sie in der Hauptprobe — war ein beglückendes Erlebnis. Sie wirkte durch die konsequent und mit großem Feingefühl durchgeführte Ausprägung des marschartigen Rhythmus, der (mit Ausnahme des Scherzo) ihr Grundelement bildet, mit selten erreichter Geschlossenheit. Wir kennen den wundersamen Wanderschritt Schuberts (der in der C-Dur-Sinfonie, eben noch auf der Erde haftend, im nächsten Augenblick bereits durch Gefilde der Seligen zu schreiten scheint) aus den schönsten und tiefsten Liedern des geliebten Meisters — ich erinnere nur an „Fremd bin ich eingezogen" und an das erschütternde „Was vermeid' ich denn die Wege" aus der „Winterreise". Furtwängler hat, wenn ich so sagen darf, den Herzschlag der C-Dur-Sinfonie erfaßt. Er pocht schon in dem romantisch-sehnsüchtigen Weckruf der Hörner, der das Werk eröffnet und geleitet uns, bald beschleunigt, bald verlangsamt, durch den ganzen Umkreis der wundervollen Schöpfung hindurch. So wird die Behauptung von den „himmlischen Längen" dieser Sinfonie dank der Intuition eines kongenialen Dirigenten zur Legende.

Der Versuch, das Charakteristische des Berliner Konzertlebens in den letzten zwei Monaten des Jahres 1924 zusammenzufassen, wäre lückenhaft, wollte ich versäumen, auf den Rekord in Sachen des Wettdirigierens hinzuweisen, den es gezeitigt hat. Um den Mann aus Furtwangen — er ist heute, das dürfte consensus omnium sein, ohne Rivalen — blitzten allenthalben die Taktstäbe der Dirigötter auf — Götter nenne ich sie, weil jeder von ihnen, mag er wollen oder nicht, von einer Gemeinde umdrängt ist, die auf ihn schwört und für ihn Proselyten zu machen sucht. Ich nenne von den nach Berlin Strebenden hier nur Bruno *Walter* und *Otto Klemperer*, deren Zeit vielleicht kommen wird, wenn der nunmehr (gegen Ende Dezember) unvermeidlich gewordene Zusammenbruch auch des „*Deutschen Opernhauses Charlottenburg*" (es hat eben jetzt, gleich der „*Großen Volksoper Berlin*", Konkurs angemeldet) eine Neuordnung des Berliner Opernwesens zu unabweisbarer Notwendigkeit machen wird. Von den dei minorum gentium unter den Dirigenten, die am Gebäude ihres Ruhmes zumeist mit geringem Geschick „meißeln" — ihre Zahl ist Legion — meldet kein Heldenbuch, auch nicht eine friedliche „Zeitschrift für Musik". Dagegen sei in Peter *Raabe* einer Dirigentenpersönlichkeit gedacht, welche die Abonnementskonzerte des „*Berliner Sinfonieorchesters*" mit großem künstlerischen Ernst auf ein hohes künstlerisches Niveau zu bringen im Begriff steht. (Den neuen ständigen Dirigenten dieses Orchesters, Dr. Julius *Kopsch*, habe ich bis jetzt nur gelegentlich am Werk gesehen.) Vom „*Berliner Lehrergesangverein*" unter Hugo *Rüdel* wird allerseits eine höchste künstlerische Ansprüche erfüllende Wiedergabe von Chören Bruckners und Cornelius' vermeldet. Eine Dirigentin, *Ethel Leginska*, endlich zog — ein immerhin seltener Fall — als erzmusikalische, wenn auch höchst kapriziöse Persönlichkeit die Aufmerksamkeit auf sich. Mehr noch, wie als Führerin des Orchesters und Komponistin geistvoll launischer Klaviersachen im extrem-impressionistischen Stil à la Debussy und Cyrill Scott, fesselte sie als Pianistin. Aus allen Bizarrerien eines wetterwendischen, irrlichterierenden Temperaments leuchtete eine seltene Begabung hervor, die im Vortrag Chopinscher Kompositionen sich verhältnismäßig am reinsten auswirkt.

Austriaca

Von Emil Petschnig

Aus Oper und Konzertsaal

Der Leviathan des verflossenen Wiener Musik- und Theaterfestes nötigte die Regierung, die „offizielle" Feier zur *Erinnerung an A. Bruckners 100. Geburtstag* auf Ende November zu verlegen. Der einst verkannte und so sehr geschmähte Meister fand reiche tönende Ehrungen und viele schöne Worte, letztere auch von Stellen, die seinerzeit seinem künstlerischen Werdegange nichts als Dorngestrüpp in den Weg gelegt hatten.

Nach Gebühr wurde der Reigen der Veranstaltungen mit einer Festfeier der Wiener Universität eröffnet, war es doch die akademische Jugend, die sich als erste mit ihrer ganzen Begeisterungsfähigkeit für das Werk Bruckners einsetzte. Auch hatte er auf diesem Boden durch Verleihung des Ehrendoktorats die höchste und ihn erfreuendste Ehrung gefunden. Unter Universitätsmusikdirektor Franz *Pawlikowsky* brachte der Wiener akademische Gesangverein mehrere Chöre, der akademische Orchesterverein zwei Sätze aus der d-Moll-Sinfonie zu Gehör. Den Hauptpunkt bildete die geistvolle Gedächtnisrede des Rector magnificus Dr. H. Sperl, darin derselbe der mancherlei beschämenden Intrigen gedachte, die zu überwinden waren, um für Bruckner selbst das bescheidene Lektorat für Harmonielehre und Kontrapunkt an der Hochschule durchzusetzen. Dieser Veranstaltung folgte in der ehemaligen Hofburgkapelle, wo Bruckner als Aushilfsorganist (!) gewirkt hatte, im Rahmen eines vom Kardinal Dr. Piffl zelebrierten Pontifikalamtes die Wiener Erstaufführung der bisher ungedruckten B-Moll-Messe aus des Meisters Jugendzeit. Das Werk mit dem Datum 14. September 1854 wurde zur Infulierung des Prälaten des Stiftes St. Florian, Theophil Meyer, geschrieben und diesem auch gewidmet. Es ist zwar noch stark von Haydn und Mozart beeinflußt, weist aber schon in vielen Einzelzügen auf den späteren eigenen Stil, vor allem auf dessen in tiefstem Herzensgrunde wurzelnde Gläubigkeit. Den schönsten Teil bildet das Kyrie, das auffallende Verwandtschaft mit dem Anfangsthema von Bruckners „Neunter" besitzt. Prachtvolle Stellen auch in Gloria und Credo, welch letzteres schon vielfach an den Wunderbau desselben Satzes in den nachgefolgten Messetextkompositionen erinnert, und das ganz eigenartig gehaltene, von mystischem Zauber umflossene Sanktus. In den Fugensätzen zeigt sich eine schon ganz erstaunliche Formgewandtheit. Die schöne Aufführung hinterließ tiefe Eindrücke. Wenige Tage später hielt in den herrlichen Räumen der ehemals kronprinzlichen Gemächer *R. Holzer* einen Vortrag: „Die Landschaft A. Bruckners", der das Schaffen des Meisters aus den Eindrücken seiner oberösterreichischen Heimat zu erklären strebt, und durch Lichtbilder wie den Vortrag von Bruchstücken aus den Werken des Jubilars unterstützt wurde. In einem Festkonzerte der Philharmoniker dirigierte Franz *Schalk* die VII. Sinfonie, und den Abschluß der Gedenkfeier bildete ein großer Empfang beim Unterrichtsminister Dr. Schneider, der seine musikalische Weihe vom F-Dur-Sreichquintett empfing. Diese Behörde hat überdies als dauernde Erinnerung an den Gedenktag eine von Dr. K. Kobald redigierte Festschrift mit wertvollen Beiträgen namhafter Brucknerforscher und -verehrer herausgegeben. Ein Bruchteil all dieser dem Toten dargebrachten Huldigungen aber hätte genügt, um den Lebensabend des bescheidenen Genius zu verschönen, der in seiner Verbitterung stets von dem schmerzvollen Gedanken erschüttert war, daß die Welt von ihm nichts wissen wolle.

Dem Spürsinne Prof. Dr. *Nilius'* ist es gelungen, für sein erstes diesjähriges Kammerorchesterkonzert die Wiener Erstaufführung eines *J. S. Bachschen* Werkes ausfindig zu machen: der *Trauerode* auf den Tod der Königin Christiane Eberhardine für Soli, Chor und Orchester, deren von *J. Chr. Gottscheed* stammender steifleinener Text den Tonsetzer jedoch sichtlich nicht übermäßig zu inspirieren vermochte. Am interessantesten darin die Rezitative mit reicher Begleitung, deren eine das Läuten von kleineren und großen Trauerglocken sehr naturalistisch wiedergibt. Der Eingangschor und die Alt-Arie „Wie starb die Heldin so vergnügt" (!) leiden an ungebührlicher Länge. Nichtsdestoweniger eine dankenswerte Programmnummer, für die sich neben den

Instrumentalisten die Damen Claire *Born* und Hermine *Kittel*, Herr Hans *Görlich* und die *Oratorienvereinigung* tüchtig einsetzten. Darnach die Uraufführung vierer Lieder für Sopran mit Orchester von Carl *Prohaska*, die in jedem Takt den feinsinnig wählenden Geschmack, die restlose Beherrschung des modernen Technischen ihres Autors bekunden. Den Preis möchte ich „Schlummerlos rauschen ...“ und „Schlaflied für Mirjam“ zuteilen, deren Vertonung mit charakteristischen Motiven, melodischen Aufschwüngen und farbiger Instrumentation die mannigfachen lyrischen und philosophischen Inhalte der Dichtungen ausschöpft. Frau Cl. *Born* bewährte auch da ihre schöne Stimme und Vortragskunst. Sodann eine Jugendsinfonie Mozarts in C-Dur (K. V. 200) mit einem besonders reizvollen, prickelnden Schlußpresto, und als Ausklang des Abends P. *Hindemiths* Kammermusik Nr. 1 op. 24, die, mag sie nun ernst oder ironisch-scherzhaft gemeint sein, im Vergleich mit der unmittelbar voraufgegangenen Komposition die ganze Kulturlosigkeit unserer Zeit grell beleuchtet. Das Publikum, offenbar nicht gewöhnt, die gepfefferten Niggerrhythmen und -weisen aus den Bars auf das geheiligte Konzertpodium verpflanzt zu sehen, wurde während des „Finale 1921“ höchst unruhig und neigte teils zu Lachen, teils zu Entrüstung. Ich nahm es als eine programmatische Groteske und unterhielt mich dabei einige Minuten ganz gut, ohne freilich irgendwie tiefer berührt zu werden, was bei dieser ganz äußerlichen, den Amerikanismus des Zeitgeistes widerspiegelnden „Musik“ aber auch nicht zu erwarten ist. Großem Interesse begegnete in einer, Generalmusikdirektor Dr. Rud. *Siegel* unterstellten Sinfonieaufführung die hiesige Premiere des neuen *Pfitzner*schen *Violinkonzertes*. Es zeigt den Autor auf gewohnter technischer Höhe, weltabgewandt, einsame Pfade wandelnd, aber es ist verdrossen und vermag daher auch beim Zuhörer keine frohe Stimmung auszulösen. M. *Rostal* (Berlin) erwies sich als erstrangiger Geigenkünstler und bestand siegreich in dem ihm vom Komponisten aufgedrungenen ungleichen Kampf des Soloinstruments mit dem schweren Blechbläserchor des Orchesters.

Mit überraschender Schnelle, gleich beim ersten Besuche, errang sich das Leipziger *Schachtebeck-Quartett* die Gunst der ungewöhnlich zahlreich erschienenen Wiener durch ihr temperamentvolles und technisch sorgfältig ausgefeiltes Musizieren. Mit dem edlen Vortrage des langsamen Satzes aus Mozarts B-Dur-(Jagd-)Quartett spannen sich die ersten Fäden der Sympathie zwischen Ausführenden und Hörern, die sich bis zu Brahms-A-Dur-Klavierquartett (am Flügel Frau *A. Schachtebeck-Sorocker* (die sich nur noch einige zarten Nuancen im p zulegen sollte) ständig verstärkten. Zu diesem Erfolge trug nicht wenig die Novität bei, welche die Vereinigung mitbrachte, das Streichquartett op. 9 eines bisher hier ganz unbekannt gewesenen jungen mährischen Komponisten, Rudolf *Peterka*, der ebenso ostentativ gefeiert wurde als sein Werk unerschrocken die Devise „Zurück zur Musik“ an der Stirne trägt. Eine Schöpfung voll slavisch getöntem blühend-melodischen Sichaussingen auf klarster harmonischer Unterlage im Adagio, von dramatischen Impulsen durchbebt im ersten Allegro, die — wohl einer poetischen Idee folgend — auch den in pikant rhythmisiertem Tanzschritt schwingenden Kehraus abschließt und so das Ende wieder an den Anfang knüpft. Ein Bekenntnis zur Form, zu feingliedrigem, klingendem Satz und Beweis, daß, wie je, so auch heute und künftig alles Echte und daher ausschließlich Fruchtbare abseits jeglicher Partei erwächst und seinen Nährboden, seine Keimkraft nur in einem von stärkster Erlebnisfähigkeit gespeisten angeborenen, individuellen Musikgefühl findet. Es bedarf einzig des aus Selbstbewußtsein kommenden unerschrockenen Willens der jungen Komponistengeneration, wieder auf die Stimmen ihres Innern und nicht den trügerischen Verlockungen pathologischer oder merkantil gemanagerter Schlagworte zu lauschen, die nach Gestaltung ringenden, noch unterirdischen, ungeklärten Sehnsüchte der Gegenwart zu erlauschen, um abermals etwas — aber durch seelische Wärme organisch hervorgetriebenes, nicht abstrakt erklügeltes — „Neues“ in die Welt zu setzen.

Aus der fürchterlichen Flut von Solistenabenden, deren ewiges Programmeinerlei allein schon die Geistlosig- und Mittelmäßigkeit ihrer Veranstalter zur Genüge verrät und den Kritiker, der nicht zum bloßen Musikreporter herabsinken will, davon fernhält, sei derjenige der Liedersängerin Maria *Mansfeld* herausgegriffen. Die junge Künstlerin konnte in Stücken aus der Zeit des italienischen, französischen und deutschen Barock und Rokoko, von Salvator Rosa bis

Mozart reichend, ihre angenehm klingende, wohlgebildete Stimme und ihr natürliches Vortragstalent, dem weniger das Heitere als das Pathetische und Sentimentale zusagt, zum Vergnügen des Publikums voll entfalten. Prof. Friedr. *Wührer*, dessen Name als der eines rasch in Flor gekommenen, gesuchten Kammermusikspielers und Liedbegleiters in dieser Rubrik schon des öfteren auftauchte, erwies sich auch in seinem eigenen Konzerte als technisch vielseitiger Könner von impulsiver Musikalität und hoher Intelligenz, die ihn das Ungemeine suchen läßt. So brachte er diesmal die schwierigen, kontrapunktisch kunstvoll gearbeiteten Variationen über ein eigenes Thema von C. Prohaska, bewies an Schuberts nachgelassener C-Moll-Sonate, daß man die Frühromantiker auch in etwas modernerer Auffassung stilgerecht spielen kann und endete mit Mussorgskis „Bilder aus einer Ausstellung", die wir uns nicht erinnern, je vorher mit ähnlicher Charakteristik und Farbenpracht gehört zu haben.

Zu unseren Preisaufgaben

Die Zauberflöten-Preisaufgabe-Angelegenheit ist nunmehr zur Erledigung gebracht, bis auf den Artikel, den wir über eine hochinteressante, für Mozarts Anschauungen auf diesem Gebiet so überaus wichtige Frage in Aussicht gestellt haben. Wir hätten ihn in dieser Nummer gebracht, aber „die neue Lage in der Musik" mußte vorausgehen, da den erlauchten Zeitgenossen der Vortritt gebührt. Nun seien aber auch die Namen der hauptsächlichsten Preisträgerinnen mitgeteilt, zumal sich herausstellte, daß ein *erster Preis* verliehen werden konnte, und zwar

Fräulein Henriette Braun in Berlin,

die die beiden Fragen, wenn musikalisch auch nicht ganz genau begründend, doch durchaus richtig beantwortet hat. Die Preisträgerin wünschte sich Schiedermairs Mozartbiographie nebst Musikalien (u. a. Bachs Partiten) und schrieb uns zugleich einen launigen, mozartisch angehauchten Brief. Die zweiten Preisträgerinnen sind, nach der Rangordnung ihrer Lösungen:

Frl. Elisabeth Demmer in Nürnberg;
Frl. Hildegard Scholl in Görlitz;
Frl. Martha Grabouski in Gleiwitz.

Auch hier wurde teilweise die genannte Biographie als Preisgeschenk gewählt, dann konnten die Damen aber vor allem sich Geschenkwerke der Edition Steingräber wünschen, die vor allem in Werken von Bach, Chopin, Liszt usw. bestanden. Auch einige kleine Trostpreise in Form von Musikalien in der Höhe von 5 Mark gelangten zur Verteilung. Wenn wir nun noch sagen, daß die Preisfrage überaus angeregt hat, so wäre nach dieser Seite hin die Angelegenheit erledigt.

Und nun die männliche Preisfrage. Zunächst die überaus erfreuliche Mitteilung, daß noch in der ersten Dezemberhälfte eine durchaus richtige, nur nicht vollständige Beantwortung einlief, doch kann Näheres, wie auch der Name des Betreffenden, erst nach Ablauf des verlängerten Termins (15. Januar) mitgeteilt werden. Dann liefen auch sonst noch eine Anzahl Beantwortungen ein, keine im Sinne der Frage richtig, aber teilweise sehr interessante und ausführliche, vor allem die von F. J. in W., die sich zu einem umfangreichen Aufsatz auswuchs. Darüber dann im nächsten Heft.

Die Schriftleitung der ZfM.

Neuerscheinungen

Werner Danckert: Geschichte der Gigue. Erschienen unter den „Veröffentlichungen des Musikwissensch. Seminars der Universität Erlangen". gr.-8°, 172 S. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1924.

Adolf Sandberger: Beethoven-Aufsätze. Zweiter Band der ausgewählten Aufsätze zur Musikgeschichte. 8°, 364 S. München Dreimasken-Verlag 1924.

Otto Strobel: Richard Wagner über sein Schaffen. Ein Beitrag zur „Künstlerästhetik". 8°, 144 S. Bayerische Druckerei und Verlagsanstalt München. 1924.

Friedrich Leipoldt: Gesamtschule des Kunstgesanges. Tonbildungslehrgang mit praktischen Übungen und neuen Vokalisationsliedern von den ersten Anfängen bis zur Vollendung. Bd. II: Vokalgruppen ö — ä — e. gr.-8°. Dörffling und Franke Verlag, Leipzig 1924.

Danziger Kalender 1925: 8°, 144 S. A. W. Kasemann G. m. b. H., Verlag Danzig.

Der schmucke Kalender enthält u. a. einen sehr interessanten lesenswerten Aufsatz Hugo Soĉniks über „Musikleben in Danzig vor 80 Jahren".

Jörg Mager: Eine neue Epoche der Musik durch Radio. 8°, 15 S. Berlin-Neukölln 1924 Selbstverlag des Verfassers.

Der Bär: Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1925. 8°, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1924/25. Herausgegeben von Gustav Bosse. 8°, 352 S. Regensburg, Gustav Bosse-Verlag 1924.

Der überaus reichhaltige Doppeljahrgang, auf den später etwas näher eingegangen werden soll, kann aufs beste empfohlen werden.

Romain Rolland: Musiker von Heute. Gr.-8°, 397 S. München, Georg Müller 1925.

Es handelt sich um Aufsätze, die teilweise schon 25 Jahre alt sind, 1908 unter dem Titel Musiciens d'aujourd'hui in Paris erschienen sind und nunmehr wie sozusagen alles, was dieser ganz außerordentliche französische Schriftsteller geschrieben, auch in deutscher Sprache vorliegen. Von den elf Aufsätzen beschäftigen sich zwei mit Wagner, je einer mit Strauß und Wolf; ferner findet sich ein Aufsatz über französische und deutsche Musiker. Wir werden auf das Buch noch ausführlicher zu sprechen kommen.

Besprechungen

FRANZ WERFEL: Verdi. Roman der Oper. 570 S. Paul Zsolnay Verlag Berlin-Wien-Leipzig.

Werfel scheint mit diesem Buche zunächst weit mehr zu geben, als der Untertitel „Roman der Oper" verrät. Nicht nur um die Oper schlechthin, ihren Gegensatz zum Musikdrama Richard Wagners wie auch zum ursprünglichen dramma per musica, aus dem sie erwachsen ist, nicht nur um ihre latinische, auf dem Wesen und der Anteilnahme der Allgemeinheit beruhende Existenz handelt es sich hier, sondern Werfel schildert im weiteren gerade auf Grund dieses, ihres Konfliktes mit dem deutsch-romantischen Musikdrama das Zusammentreffen zweier Kulturepochen, den Gegensatz zweier Rassen, verkörpert durch zwei der größten Komponisten ihrer Zeit. Im Mittelpunkt der Handlung steht Verdi, Verdi, der Zeitgenosse Zolas und Tolstois, der mit den sittlichen, sozialen und künstlerischen Forderungen des um 1848 sich auswirken wollenden Freiheitsgeistes auf seine Weise ernst machte, Verdi, der Volksmann, der die alte Form der Oper nicht etwa zerschlägt — denn sie ist Notwendigkeit, beruht auf dem Gesetz der italienischen Volksnatur —, sondern mit seinem Feueratem aufs neue durchglüht, erweitert und entwickelt; und dann Verdi als Mensch, seine wilde, rauhe und doch so zarte und keusche Seele, seine und seines Werkes Beschattung durch den glänzendsten Kometen der Romantik: Richard Wagner, sein innerer Kampf dagegen, sein Schwanken, sein Sichwiederselbstfinden und damit seine Überwindung dieser Zeit. Und nun ihm gegenüber: die faszinierende Persönlichkeit Wagners und mit ihm die ganze Romantik mit ihrer Empirik, ihren Zersetzungssymptomen, ihrer nur-Ich-Beziehung, ihrem l'art pour l'art, das sich bei der Figur des geradezu aus der Gegenwart genommenen Matthias Fischböck (man denkt etwa an Hauer) zu einem geschlechts- und zur Welt beziehungslosen kosmischen Musikwahn auswächst. Das alles ist mit glänzender analytischer Schärfe geschildert. Das Verhältnis Verdis zu Wagner wird oft bis in Einzelheiten hinein Symbol für das Verhältnis von Oper und Musikdrama. Eine Fülle von Gestalten, Menschheitstypen, Gegensätze unter sich, gruppieren sich um den durch die beiden Männer verkörperten Dualismus. Wohl schim-

mert die Konstruktion des Werkes bisweilen stark durch, so stark etwa wie bei den Werken der modernen Malerei, aber man empfindet hier ihre Notwendigkeit, da man um ihre Aufgabe weiß. Dabei sind Werfels Phantasievorstellungen plastisch und von einer südlichen Realistik, die einen an Romane moderner Italiener erinnert. Bewundernswert ist sein Einfühlungsvermögen in die italienische Volksseele.

Wie schon angedeutet, ist Werfel ein Analytiker par excellence, aber leider kein Synthetiker. Die in dem Werke enthaltene Abrechnung mit der Romantik und der daraus sich entwickelnden Gegenwart wäre schärfer und zugleich fruchtbarer ausgefallen, wenn er die Positiva der in sich dualistischen Romantik gerade bei Wagner herausgearbeitet oder die Befruchtung der Verdischen Oper durch Wagner zugegeben hätte. Auf diesem oder anderen Wegen wäre er zu positiven Ausblicken gelangt und nicht bei bloßen Kontrastierungen stehen geblieben. So sind die Beziehungen und Probleme nur aufgedeckt, aber es wird keine Lösung versucht und so mußte das als kulturgeschichtlicher Roman begonnene Werk als Personal-Roman enden. W. W.

PAUL KLEBS: Vom Rhythmus und der Technik des Dirigierens. I. G. Oncken Nachf. Cassel.

Der Verfasser rollt mit dieser, in trüben Erfahrungen der Chorleiterarbeit wurzelnden Nr. I der „Handbücher des musikalischen Wissens" das Wissenswerteste über die Praxis des Dirigierens auf. Das Büchlein, das in seiner formalen Unkompliziertheit und seiner stofflichen Beschränkung dem Fachmann nichts geben will, wendet sich vor allem an den Chorsänger, um denselben zur vollen Bewußtheit in der Ausdeutung der gestischen Sprache des Dirigenten zu erziehen und damit der letzteren überhaupt erst ihre restlose Auswirkung möglich zu machen. In der Hand des kunstfrohen Laien, der in ihm die stumme Sprache des Dirigenten recht lesen lernen will, kann das Buch wirklich von größtem Werte für die Pflege unserer Chorkunst sein. Sonderbarerweise ist in dem sonst so peinlich lückenlosen Fortschritt innerhalb der Vermittlung des Stoffes die den Einsatz der Musik vorbereitende Bewegung weggelassen und damit eine Erscheinungsform der Dirigierarbeit nicht bewußt gemacht worden, die gerade in der Vokalmusik von größtem Werte ist. Die zweite Auflage, die man dem Werk wünschen möchte, dürfte die beregte Lücke sicher ausfüllen. Rudolf Hartmann

FRIEDRICH LEIPOLDT: Gesamtschule des Kunstgesanges. Tonbildungslehrgang mit praktischen Übungen und neuen Vokalisationsliedern von den ersten Anfängen an bis zur Vollendung. Band I: Vokalgruppe a—o. Leipzig, Dörffling und Franke. Groß 8⁰. 2mal 55 Seiten.

Das gut ausgestattete Buch stellt mehr ein Problem dar als eine Lösung, die befriedigte. Die mechanistische Richtung der Gesangspädagogik wird scheinbar verlassen, da der Verf. sich selbst als Komponist von Vokalisationsliedern einführt, die musikalisch zum Teil nicht ohne anzusprechen gesetzt sind. Und doch bleibt die Übungsgrundlage rein physiologisch-phonetisch und der unmittelbare Ausdruck und damit das Kunstpsychologische kommt zu kurz. Die Gähnstellung als Hauptgrundlage für den Stimmansatz wird sich ebenso überleben wie die seinerzeit viel gerühmte Tiefstellung des Kehlkopfes. Die Einstellungen des Ausdrucksklanges in Gesang und Sprache sind viel mannigfaltiger, als daß sie durch einseitiges Betonen der Gähngrundlage nicht erdrückt werden müßten. Auch die nasale Phonetik von ng, n und m sollte noch einmal revidiert werden; die reine Gaumendachresonanz der deutschen Hochsprache wird vielfach dadurch schwer entstellt, daß man die Nasalität dieser Laute zu stark herausarbeitet und methodisch übertreibt. Am allermeisten aber möchten wir warnen vor den sprachlichen Vergewaltigungen, die in der Erfindung der Übungen selbst zutage tritt: „Dort, wo Vollmond fromm thront, wohnt Gott"; „Kurts Ruh trug uns Mut zu zur Stund'" — solche Zeilen gehen darin fast noch über Julius Heys Übungen dieser Art hinaus. Und ein Kuckuck, der in verminderten Quinten, Quarten und Terzen *nach oben* ruft, von seinen Koloraturen ganz abgesehen, sollte auch zu Übungszwecken der musikalischen und musikpädagogischen Literatur doch lieber fernbleiben. Interessant ist die Seiteneinteilung, die doppelseitig dieselben Übungen für tiefes und hohes Register zu verwenden gestattet, womit ein stimmbildnerischer Erfolg bei richtiger Handhabung sehr wahrscheinlich zu erzielen sein wird. Martin Seydel

REINHOLD MICHEL, Fidelfums A-B-C-Violinspiel. Chorverlag Hirschfelde a. S.

Das Werk von Michel halte ich bezüglich der Einteilung und des Aufbaus, vor allem aber bezüglich des verständnisvollen Eingehens in die berechtigten Wünsche und Bedürfnisse der Kinderseele, für das Beste von allen den vielen Werken auf dem Gebiete des Anfangsunterrichts, die mir in den letzten Jahren zur Prüfung vorgelegen haben.

Der Ansicht des Verfassers, daß sich kleinere Kinder bei Beginn des Unterrichts mit der III. Lage und mit einer ganzen Geige beschäftigen sollen, kann ich jedoch nicht beipflichten. Die Größe des Instruments hat sich unbedingt den individuellen physiologischen Bedingungen anzupassen, auch halte ich es für selbstverständlich,

daß zuerst mit der ersten Lage begonnen wird. Bei gewissenhafter Einhaltung aller grundlegenden Gesichtspunkte vollzieht sich der Übergang vom kleineren zum größeren Instrument stets ohne besondere Schwierigkeiten. Walter Hansmann

PAUL ESEK, op. 15 u. 17. 20 Etüden für die Violine. Gebr. Hug & Co., Leipzig und Dresden.

Bekommt man heute neue Etüden vorgelegt, so fragt man sich, was kann noch Neues geschrieben werden, hat man doch so überreiches Studienmaterial an all den berühmten klassischen Studienwerken. Und doch haben die 20 Etüden ihre Berechtigung. Ein guter Pädagoge, der die geigerischen Schwächen kennt, hat sie geschrieben. Sie sind gut komponiert, behandeln technische Aufgaben für die rechte und linke Hand, sind eine schöne Abwechslung für Lehrer und Schüler und werden ihre Wirkung nicht verfehlen.

Prof. R. Reitz.

JOSEF MERK: 20 Etüden für Violoncello, op. 11; 6 Etüden für Violoncello, op. 20. Neuausgaben von E. Cahnbley. Edition Steingräber, Leipzig.

Verdienstvolle, sorgfältig revidierte und mit Fingersätzen und Angaben der Stricharten versehene Studienausgabe der für das Lagenspiel noch heute sehr nützlichen Etuden Merks, des seiner Zeit berühmten und beliebten Violoncellovirtuosen. Dr. Paul Rubardt

FRIEDR. NIETZSCHE: Lieder für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1924.

Mit diesem Bande beginnt die im Auftrage des Nietzsche-Archivs von Dr. G. Göhler übernommene Herausgabe der musikalischen Werke des großen Dichterphilosophen, womit allen seinen Verehrern eine wertvolle, neue Aufschlüsse gewährende Gabe gereicht wird. Denn die paar in der Biographie seiner Schwester enthaltenen kompositorischen Proben geben nur eine ganz unzulängliche Vorstellung von den tonkünstlerischen Anlagen dieses eminenten Musikpsychologen, der, von Wagner ausgehend, schon vor 40 Jahren den heutigen neuropathischen Zustand der Klangwelt voraussagte. Da Nietzsche, obwohl trefflicher Pianist, der sich in den Dämmerstunden gern freiem Phantasieren am Flügel hingab (allein schon ein Beweis schöpferischen Dranges), keinen eigentlichen, systematischen Theorieunterricht genoß, so dürfen diese Arbeiten weniger als selbstständige Kunstwerke denn als Prüfstein für Stärke und Richtigkeit von des Verfassers musikalischem Empfinden, als Voraussetzung der Berechtigung, in derlei Fragen ein entscheidendes Wort mitzusprechen, gewertet werden. Diese Befugnis nun erhärten vorliegende Lieder durchaus, trotzdem sie (mit einer Ausnahme) in sein 17. bis 21. Lebensjahr fallen. Daß sich das eine und andere Schumannschem Einflusse nicht entziehen konnte, so das auch heute noch sicher wirksame „Gern und gerner“, ist erklärlich. „Aus der Jugendzeit“ und „Da geht ein Bach“ schlagen herzliche Volkstöne an. Ähnlich schlicht und empfunden ist das „Nachspiel“ von Petöfi (der unter den 16 Nummern meist vertonte Dichter!). „Unendlich“ und „Wie sich Reben ranken“ ahnen bereits Brahms voraus, und noch kühnere, ganz „modern“ klingende Stimmführungen und Harmonieen weisen „Junge Fischerin“ (auf eigenen Text) und „Sonne der Schlaflosen“ auf. „Ungewitter“ hat stark balladesken Zug, während die macht- und eindrucksvolle „Hymne an das Leben“, den Band abschließt. Die Prämissen für einen originalen Tonsetzer wären demnach vorhanden gewesen, hätten sich seine anderen Talente als nicht noch stärker erwiesen, um die Musik in Verse und Gedanken aufzulösen.

Ein mit feinen Bemerkungen gewürztes Nachwort des Herausgebers, Entstehungszeit, Manuskripte, Widmungen usw. der Lieder betreffend, ergänzen in dankenswerter Weise den Inhalt der überaus vornehm ausgestatteten Publikation, aus welcher 7 der wertvollsten Nummern auch einzeln, für den öffentlichen Vortrag in Singstimme und Begleitung etwas retuschiert, erschienen sind. Man darf auf die weiteren, aus späteren Jahren stammenden Veröffentlichungen gespannt sein. Emil Petschnig

DEUTSCHE VOLKSLIEDER für gemischten Chor. Gesammelt und gesetzt von C. Hartenstein. I., II. und III. Heft. Steingräber-Verlag, Leipzig.

In den drei kleinen Heftchen mit einem bunten fröhlichen Titelbilde liegt hier eine Sammlung z. T. noch ganz unbekannter Volkslieder aus Franken, Thüringen und dem Rhöngebiet vor. Der Bearbeiter hat nicht nur den Originaltext beibehalten, sondern es sich auch zur Aufgabe gemacht, den Liedern durch *möglichst einfachen Satz* weiteste Verbreitung zu sichern. Hartenstein hat sich seiner Aufgabe in wohltuender Weise entledigt: er harmonisiert ganz aus dem Wesen des betreffenden Liedes heraus, nirgends erleidet das Volkstümliche in seiner Naturhaftigkeit — sei es naiv oder sentimental — irgendwelche Einbuße. Auf diese Weise werden die Lieder wieder dem Volke, der Allgemeinheit zurückgegeben und bleiben nicht etwa nur ein Privilegium kunstgeschulter Gesangvereine. Jeder kleine Verein wird sie, so er nur einigermaßen die Noten kann, ohne langwieriges Proben fast vom Blatt singen können.

W. W.

FRÜHLINGSBLUMEN. Melodische leichte Stücke zu 4 Händen von Franz Behr u. a. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Die beliebte Sammlung ist durch Einführung einiger neuer Stücke von *Söchting*, *Dité*, *Gross* erfreulich erweitert und gehoben worden und zeigt ferner durch eine genau durchgeführte Phrasierung einen zu begrüßenden Fortschritt. Die progressive Anordnung ist streng durchgeführt, so daß das Werkchen jedem Musiklehrer für seine Anfänger sehr willkommen sein dürfte. Th. R.

FRIEDRICH DER GROSSE: Solo per il Flauto Traverso (H-Moll) Nr. 122. Rob. Forberg, Leipzig.

Dieser Ausgabe liegt das im Weimarer Lisztmuseum befindliche Autograph Friedrichs zugrunde, das die Kaiserin Augusta einst Liszt zum Geschenk machte. Das dreiteilige Stück (Grave, Allegro, Allegretto) bietet liebenswürdige Musik ohne sonderliche Tiefe. Vereinzelte Feinheiten, wie z. B. der Trugschluß am Ende des Grave, das überhaupt der wertvollste Satz ist, können nicht darüber hinwegtäuschen, daß die kompositorische Begabung des großen Königs zeitweise erheblich überschätzt worden ist. — Oscar Fischer, der Soloflötist des Gewandhauses, besorgte die Revision der Flötenstimme, während die stilreine, vortreffliche Aussetzung des Generalbasses von Otto Wittenbecher stammt.

Dr. Paul Rubardt

HEINRICH SCHÜTZ: Das „Vater Unser" und „Nun danket alle Gott" aus den „Deutschen Konzerten". Bearb. von Fritz Sporn. Partitur-Bibl. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Herausgeber hat zwei der schönsten Stücke aus Schütz' viel zu wenig bekannten Deutschen Konzerten für die Praxis bearbeitet, indem er den Generalbaß durchsichtig aussetzte, die alten Schlüssel in moderne übertrug, die Notenwerte zum Teil verkürzte und Vortragsbezeichnungen und wertvolle Angaben über Besetzung der Chöre und des Orchesters beifügte. „Nun danket alle Gott" ist in dieser Gestalt auf dem 1. Schütz-Fest im Nov. 1922 in Dresden aufgeführt worden. Es wäre zu wünschen, daß diese Ausgaben recht bald Allgemeingut unserer Chorvereinigungen würden. Die Besetzung des Orchesters bietet keine Schwierigkeiten, erfordert auch nicht große Kosten und läßt sich leicht den jeweiligen örtlichen Verhältnissen anpassen, so daß auch kleinere Kirchenchöre sehr wohl an die Ausführung herantreten können. Dr. Paul Rubardt

SAMUEL SCHEIDT'S WERKE, herausgegeben von der Oberleitung der Glaubensgemeinde Ugrino durch Gottlieb Harms. Band I, Das Tabulaturbuch vom Jahr 1650. Klecken 1923, Ugrino, Abtlg. Verlag.

Die Oberleitung Ugrinos hat sich die hohe Aufgabe gestellt, ältere geistliche Musik von bleibendem Wert der unverdienten Vergessenheit zu entreißen. Es zeugt von wirklichem Idealismus, in einer Zeit wie der heutigen, Ausgaben solch weltferner Kunst zu wagen. Der Veröffentlichung der erhaltenen Kompositionen Vincent Lübecks folgt eine Neuausgabe sämtlicher Werke des Sweelinckschülers Samuel Scheidt (1587—1654), mit Ausschluß der schon von M. Seiffert in den D. D. T. herausgegebenen „Tabulatura Nova" Als erster Band liegt das sog. „Görlitzer Tabulaturbuch" von 1650 vor. Es enthält hundert Choräle „für die Herren Organisten / mit der Christlichen Kirchen und Gemeine auff der Orgel / desgleichen auch zu Hause / zu spielen und zu singen" und ist somit vornehmlich und in weit höherem Maße als die Tabulatura Nova von 1624 für den praktischen Gebrauch im ev. Gottesdienst bestimmt. Die Choräle sind durchweg vierstimmig gesetzt. Die rhythmische Fassung der Melodie, die stets in der Oberstimme liegt, ist bis auf wenige Ausnahmen beibehalten worden. In den unteren Stimmen entwickelt sich ein reges kontrapunktisches Leben, wie es in diesem Ausmaß in der Tab. Nov. noch nicht zu finden ist. Auch harmonisch ist ein kühnes Weiterschreiten unverkennbar. Ohne Vorbereitung eintretende Dominantseptimen und verminderte Septakkorde, vor allem aber eine überraschend freie und umfangreiche Anwendung der Chromatik bedingen häufig ein Überschreiten der Grenzen der alten Kirchentonarten und eine Annäherung an das moderne Dur- und Mollsystem. Diese scheinbare Uneinheitlichkeit der harmonischen Gestaltung hat man Scheidt öfters zum Vorwurf gemacht. In der Tat macht die Tab. Nov. in harmonischer Hinsicht einen geschlosseneren Eindruck. Doch darf nicht übersehen werden, daß Scheidt, wollte er auf dem in seinem älteren Werk eingeschlagenen Weg konsequent vorwärts gehen, notwendig zu dieser Synthese von alt und neu gelangen mußte. Mit Recht sieht Max Seiffert in dem Görlitzer Tabulaturbuch das Werk „eines gereiften und geläuterten künstlerischen Geschmacks." — Ganz besonderen Wert hat dieses Buch für die Entwicklung des Orgelchorals gehabt. Nachdem Luc. Osiander 1586 in seinen „50 Geistl. Liedern und Psalmen" den entscheidenden Schritt getan hatte, die Choralmelodie in den Discant zu verlegen und sie somit der Gemeinde näherzubringen und singgerecht zu machen, bedurfte es nur eines Schrittes weiter, alle bisher vom Chore gesungenen Stimmen auf die Orgel zu übertragen. Diesen wagte Scheidt mit der Herausgabe seiner hundert Choräle. Ob nun diese für die Orgel gesetzten Choräle schon im modernen Sinn zur Begleitung des Gemeindegesangs dienten, ist ebenso unent-

schieden, wie die Stellung der Osianderschen Chorchoräle im Gottesdienst. An sich erscheint es nicht ausgeschlossen, daß Gemeinde und Chor, bzw. Orgel zusammengingen, zumal die Kirchenbesucher jener Zeit an die rhythmischen Choräle gewöhnt waren. Doch ist eine durchgehende Begleitung des Gemeindegesangs seitens der Orgel um die Mitte des 17. Jahrhunderts noch keineswegs allgemein üblich gewesen, ja, vielerorts ist sie erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts und später eingeführt worden. Am ehesten den Tatsachen Rechnung tragend erscheint die Annahme, daß Orgel und Gemeinde gelegentlich zusammengingen, meistens aber alternierten, indem umschichtig eine Choralstrophe von der Orgel allein gespielt, eine von der Gemeinde ohne Begleitung gesungen wurde.

Auch heute noch sind Scheidt's Choräle vielseitig praktisch zu verwerten. Außer zur häuslichen Erbauung eignen sie sich wegen ihrer kunstvollen, ganz aus dem Geist der Melodie hervorgegangenen Führung der Mittel- und Unterstimmen vorzüglich zu Choralvorspielen im Gottesdienst. Es ist aber beim Vortrag auf der Orgel angebracht, die Oberstimme auf einem Manual allein, die beiden Mittelstimmen auf dem zweiten und die Unterstimme auf dem Pedal zu spielen, um das polyphone Gewebe plastisch gestalten und der vom Komponisten ausgeübten und anempfohlenen Praxis gerecht werden zu können. Die Neuausgabe ist von Gottlieb Harms auf Grund des Exemplars in der Preuß. Staatsbibl. Berlin mit Liebe und Sorgfalt hergestellt worden. Auch die beiden in Halle befindlichen Neuauflagen von 1653, sowie die bei weitem jüngere, auf zwei Systeme übertragene Abschrift der Leipziger Stadtbibliothek wurden verglichen. Die bei Eitner außerdem noch angeführten Drucke in Upsala und Grimma hat der Herausgeber anscheinend nicht herangezogen. Als Vorlage konnte die stellenweise grobe Satzfehler, Abänderungen in der Harmonie und veränderte Taktstrichsetzung aufweisende Leipziger Handschrift nicht in Frage kommen, da sie offenbar sehr flüchtig angefertigt ist. Ein kritischer Vorbericht wäre jedoch wünschenswert gewesen, weil die letztgenannte Handschrift genug einschneidende Abänderungen aufweist, die nicht allein auf das Konto „Sorglosigkeit" zu setzen sind. — Harms hat die Choräle in modernen Schlüsseln auf zwei Systeme übertragen, ohne die Notenwerte zu verkürzen. Außerdem hat er die alte Schreibweise der Überschriften beibehalten, so daß auch äußerlich ein möglichst getreues Abbild des Originaldrucks erreicht worden ist. Die Beigabe des Titels des ganzen Vorworts, sowie der ersten Notenseite in Faksimiledruck erhöht den Wert der Ausgabe beträchtlich.

In einem längeren Vorwort, das sich im Vergleich zu dem seiner Lübeck-Ausgabe vorangestellten von Übertreibungen und mystisch-dunkler Ausdrucksweise erfreulich fernhält, sucht der Herausgeber zunächst die abfälligen Urteile über Scheidt zu widerlegen. Dann gibt er beherzigenswerte Fingerzeige für die praktische Wiedergabe des vorliegenden Werkes, die von subtiler Einfühlung in diese alte Kunst zeugen und unbedingt von jedem Benutzer der Neuausgabe gelesen und angewendet werden müßten. Außerordentlich sympathisch berührt jeden Kenner und Freund alter Orgeln und Orgelmusik Harms' flammender Protest gegen die an Barbarei grenzende schamlose Vergewaltigung, die sich hunderte unserer besten Orgeln des 17. und 18. Jahrhunderts zugunsten der heute allein seligmachenden „subjektiven Ausdrucksmöglichkeiten" gefallen lassen mußten. Möge sein Appell an die Organisten, denen ein wertvolles altes Orgelwerk anvertraut ist, nicht ungehört verhallen. Dr. Paul Rubardt

PAUL PEUERL: Deutsche Variationensuite in F-Dur über die Noten f g a. Aus dem Jahre 1611. Für Violine und Klavier bearbeitet von Hjalmar v. Dameck. Raabe und Plothow, Berlin.

Peuerl war ein Hauptvertreter der deutschen Variationensuite für Orchester. Seine von echt volkstümlicher Melodienfreudigkeit erfüllten Werke verdienen durchaus eine Neuausgabe, allerdings nicht in der Weise, wie es in vorliegendem Falle geschehen ist. Der Herausgeber hat die für mehrere Saiteninstrumente gedachten Tänzchen als Violinsolostücke umgeschrieben, also eine der gleichberechtigten Stimmen zum Nachteil der anderen herausgehoben. Im Klaviersatz sind mit größter Willkür die anderen Stimmen untergebracht. Sehr oft wird das ursprünglich feine Gewebe der Mittelstimmen jäh zerstört, indem Stimmenversetzungen eintreten, ja vielfach Stimmen (Imitationen!) ganz wegfallen, so daß sich niemand eine richtige Vorstellung vom Original machen kann. Eine solche Bearbeitung ist weder dem Fachmann noch dem ernststrebenden Laien dienlich. Dr. Paul Rubardt

Kreuz und Quer

Musiker-Gedenktage im Jahre 1925

Unter den Tondichterjubilaren des Jahres 1925 sind vor allem die beiden großen deutschen Meister Johann Sebastian *Bach* und Johann *Strauß* zu nennen. Johann Sebastian Bach, der gewaltige Kontrapunktiker und vielleicht größte Musiker überhaupt, wird der Musikwelt am 28. Juli Anlaß zu besonderen Festlichkeiten geben, da sich sein Todestag zum 175. Male jährt. Johann Strauß, der deutsche Walzerkönig und Meister der Wiener Operette, eine der populärsten Erscheinungen der Musikgeschichte, gebietet die Feier seines 100. Geburtstages am 25. Oktober.

Unter den romanischen Tondichterjubilaren verdienen zwei Italiener und drei Franzosen besondere Beachtung. Auf den 17. Mai fällt der 375. Todestag des aus Frankreich gebürtigen, in Italien tätig gewesenen Benediktinermönches *Guido von Arezzo*, der sich als Erfinder des Notenliniensystems und der Notenschrift unsterbliche Verdienste um die gesamte internationale Tonkunst erwarb. Zwei bedeutende französische Operisten werden mit besonderen Gedenktagen vertreten sein: George *Bizet*, dessen 50. Todestag der 3. Juni ist, und Adrien F. *Boieldieu*, dessen 150. Geburtstag am 16. Dezember fällig wird. Aus der Reihe der berühmten italienischen Tondichter kommen Fel. *dal Abaco* und der Begründer der neapolitanischen Schule Alessandro *Scarlatti* in Betracht; der 250. Geburtstag des ersteren fällt auf den 12. Juli, der 200. Todestag des letzteren auf den 24. Oktober. Im Zusammenhange mit diesen beiden ist auch der am Wiener Hofe beliebt gewesene allmächtige Hofkompositeur, italienische Rivale und Zeitgenosse Mozarts Ant. *Salieri* zu nennen, dessen 175. Geburtstag am 19. August gefeiert werden kann und dessen Todestag sich am 7. Mai zum 100. Male jährt. Bestätigen sich die römischen Meldungen, daß *Palestrina* nicht, wie bisher angenommen, 1524, sondern 1525 geboren wurde, so wäre dieses Jahr das eigentliche Palestrinajahr, das mit dem Jubeljahr der römisch-katholischen Kirche zusammenfiele.

Von Tondichtern und Tonkünstlern heimischer Herkunft, die teilweise auch für das Prager Musikleben besondere Bedeutung hatten, sind zu nennen: Der Musikkritiker und Musikästhetiker Eduard *Hanslick* (geb. 11. September 1825 in Prag, 100. Geburtstag), der in Prag geborene bedeutende Pianist Julius *Schulhoff* (100. Geburtstag, 2. August), der in Prag geborene, kürzlich erst in Leipzig verstorbene ausgezeichnete Geiger und Violinpädagoge Hans *Sitt* (75. Geburtstag, 21. September), Zdenko *Fibich*, einer der großen tschechischen Tonklassiker (25. Todestag, 25. Oktober), W. *Tomaschek*, der seinerzeitige sogenannte „Prager Musikpapst" (75. Todestag, 3. April) und der in Prag als Kantor verstorbene, einst hochberühmte Musiker und Zeitgenosse Palestrinas und Orlando Lassos, Jakobus *Gallus* (Jakob Handl), dessen 375. Geburtstag am 31. Juli zu begehen ist. *Edwin Janetschek.*

Puccinis Tod

hat in der gesamten musikalischen Welt, insbesondere natürlich in Italien, eine starke Bewegung hervorgerufen. Von den mehr oder minder warmen Nachrufen, die sich, was ganz bezeichnend ist, auf ganz verschiedenen Linien in der Wertschätzung Puccinis bewegen, sei wenigstens der von Mascagni in einem Wiener Blatt veröffentlichte und leidenschaftlich empfundene erwähnt. Wenig bekannt dürfte sein, daß die beiden Maestri eine 43jährige herzliche Freundschaft verband, die auch durch die verschiedene Richtung ihrer Kunstauffassung nicht gestört wurde. Auch mit dem nun geisteskranken Perosi war Puccini eng befreundet. — Die sterblichen Überreste Puccinis wurden von Brüssel nach Mailand überführt, wo sie unter großartigem Pomp und militärischen Ehren und Beisein von Regierungsvertretern in der Gruft der Familie Toscanini beigesetzt wurden. Außer ganz Italien fanden auch in Wien größere Trauerfeierlichkeiten statt, ferner ist in Mailand ein Komitee zusammengetreten zur Errichtung eines Denkmals für den Verstorbenen, wie auch in Rom ein schon zu Lebzeiten von

Puccini geplantes Opernhaus gebaut werden wird, das den Namen Puccini-Oper führen soll. Die Mittel hierzu stiften z. T. die Erben des hinterlassenen Vermögens — es wird auf 20 Millionen Lire geschätzt mit regelmäßigen Jahreseinkünften von 800000 Lire —, z. T. der Staat und die Stadt Rom, während der Rest durch eine nationale Sammlung aufgebracht werden soll. — Über die Beziehungen Puccinis zur deutschen Musik ein andermal.

Verlag und Tantiemenhonorare

Auf unsere Erinnerungsnotiz im Novemberheft — der Artikel selbst erschien im Oktober — hatte uns die Universal-Edition endlich einen Brief geschrieben, der schon in der Dezembernummer zur Veröffentlichung gekommen wäre, wenn wir ihn zwecks Kommentierung an Ort und Stelle nicht nach Wien an die zuständige Instanz geschickt hätten. Das ist — in Österreich geht's nun einmal gemütlich zu — auch bis dahin nicht geschehen, wir erhielten aber die Nachricht, daß die Erben Bruckners sich noch im November an die Universal-Edition mit einem konkreten Vorschlag gewendet hätten. Worin dieser bestand und was darauf erfolgte, darüber war ebenfalls noch nichts zu erfahren. Den Brief der Universal-Edition bringen wir ohne jedes weitere Kommentar zur Kenntnis, zumal er die Verlegenheit des Verlags genügend spiegelt. Hat dieser — und hierüber besteht ja kein Zweifel — die gesetzlichen Tantiemen an die Erben Bruckners zu entrichten, so heißt es eben diesen Verpflichtungen ohne irgendwelche Komplikationen nachzukommen. Der Brief lautet folgendermaßen:

Wien, 18. November 1924.

Sehr verehrliche Redaktion!

Aus dem soeben an uns gelangenden 11. Hefte Ihrer Zeitschrift ersehen wir, daß Sie auf eine Erwiderung von unserer Seite in Angelegenheit Ihres unter dem Schlagworte „Verlag und Tantiemen-Honorare" gebrachten Aufsatzes gewartet haben. Wir beehren uns, Ihnen mitzuteilen, daß wir auf den Inhalt ihres Aufsatzes nicht reagieren können, nachdem wir seit etwa 9 Monaten mit den *Bruckner*schen Erben in Unterhandlungen in der bewußten Angelegenheit stehen und diese einzig und allein aus dem Grunde nicht zu Ende geführt werden können, weil wir auf unsere Mitteilungen und Vorschläge monatelang keine Antwort erhalten. Wir möchten nur feststellen, daß die Sache sich anders verhält, als sie in Ihrem Blatte dargestellt wurde und zeichnen im übrigen mit vorzüglicher Hochachtung

Universal-Edition-Aktiengesellschaft (gez.) Hertzka.

Schönberg „Anbruch" und Robert Schumann

In der Dezembernummer der „Musikblätter des Anbruch" kreidet ein C. J. P. unsere Schönberg-Geburtstagsnotiz in der Septembernummer — spät kommt ihr, doch Ihr kommt — an, mit dem Bemerken, daß dieses „Gerede" in „derselben Zeitschrift stehe, die vor 90 Jahren der junge Davidsbündler Robert Schumann gegründet habe zum Kampf gegen Philistertum und Reaktion, in der — sic — er wie kein anderer zum Fürsprecher der modernen Musik wurde. Die Zeiten ändern sich . . ." Soll das ein ganz schlechter Witz sein oder ist man im „Anbruch" so kindlich über Schumann orientiert, daß wirklich angenommen wird, ausgerechnet Schumann hätte für den „Fortschritt" eines Schönberg nebst Genossen ein Blatt gegründet, ihn nicht vielmehr mit schärfsten Waffen bekämpft! Kennt man Schumann wirklich so miserabel, oder muß wieder einmal ein Genie für philiströse Zwecke mißbraucht werden? Denn in einem hat der kenntnisreiche Schreiber recht, mit dem Satz: Die Zeiten ändern sich! Heute sitzen bekanntlich die Revolutions- und Fortschrittsphilister ganz wo anders! Nur eine Spezies sitzt immer und für alle Zeiten akkurat auf der gleichen Stelle, sollen wir angeben, welche?

Hindemiths Marienleben

dürfte heute bereits von Konzertgesellschaften, die sich ihrem Publikum auch verantwortlich fühlen, nicht mehr geboten werden. Großstädtische Konzertgesellschaften aber wie das Gewandhaus tragen sogar eine doppelte Verantwortung, nämlich eine solche auch den kleineren

Städten gegenüber. Heute unbesehen dieses für Hindemiths Innenleben katastrophale Werk zur Aufführung bringen lassen, käme etwa der Verantwortungslosigkeit eines Redakteurs gleich, der eine verjährte Arbeit eines bekannten Autors unbesehen zur Druckerei schickte und erst nach der Veröffentlichung sähe, daß, wie der Autor ihn, er nun seinerseits die Leser betröge. Hätte sich einer der Gewandhausherren das Werk irgendwo angehört, so müßte er ein sogenannter schlechter Kerl sein, wenn er es zur Aufführung im Gewandhaus durchließe, und hat es selbst eine Grete Nikisch (Dresden) diesen Winter auf der Walze. Nie habe ich das Publikum aus einer Gewandhaus-Kammermusik nüchterner, gelangweilter, teilweise aber sogar aufgebracht, sich entfernen sehen. Vor einem Jahr konnte man vielleicht noch über derartige Maschineriemusiken streiten, heute ist's damit vorbei, in absehbarster Zeit kräht kein Hahn mehr danach und auch der simpelste Konservatorist läßt sich von derartigem nicht mehr vom Ofen locken.

Das Werk, zu 15 manierierten Gedichten von R. M. Rilke für Sopran und Klavier geschrieben, und weit über eine nicht endenwollende Stunde dauernd, fordert trotz seiner frivolen, sehr bald direkt auf die Nerven gehenden, seelenlosen Musikmacherei nicht etwa zum Protest — denn derartige Musik hat kurze Beine —, wohl aber zu Witzen auf. Hindemith besitzt nämlich auch nicht die Spur echter vokaler Erfindung, was, nebenbei gesagt, schon deshalb nicht recht möglich wäre, weil er das bißchen Seele, das er empfing, unterdessen „verspielt" hat, an Strawinsky und was weiß ich wen. Es ist aber geradezu spaßhaft, zu sehen, wie er sich über diesen Mangel hinwegzuhelfen sucht und dabei zu einem System für gänzlich Unbemittelte gelangt ist. Es besteht darin, daß er sich mit kaltblütigster Miene auf eines der betonten Worte begibt, es entweder mit einem langen, meist ziemlich hohen Ton versieht oder, noch häufiger, diesen hervorgehobenen Ton in Form einer kürzeren oder längeren, mehr oder weniger instrumentalen Roulade behandelt; was dazwischen liegt, ist vollkommen tot, rhythmische Versklapperei. Hat man einmal dieses geistlose System herausgespürt, so kann es nun einen gewissen Spaß bereiten, zum voraus zu bestimmen, welches Wort die Roulade erhält und bald täuscht man sich nicht mehr leicht. Und das bereitet wenigstens für eine Zeitlang in dieser Musiköde einigen Spaß. Im Klavier hört man ebenfalls immer wieder die gleichen Mittel, ein Musikmechanismus treibt sein Wesen, demgegenüber Czernys Schule der Geläufigkeit geradezu seelische Erschütterungen aufweist. Die Musikabhaspelei im Marienleben kann gelegentlich auch lebhaft an die bei der Pantomime „Der Dämon" erinnern, wie es Hindemith offenbar gleichgültig ist, zu welchen Vorwürfen er Musik schreibt. Indessen genug und übergenug. Schon heute mutet es fast wie ein Märchen an, daß man derartiges seelenlose Musikablassen einmal ernst nehmen, ja sogar für Offenbarung ansehen konnte. — Warme Begeisterung löste aber Regers sehr schönes Es-Dur-Quartett op. 109 aus, zumal es von dem Gewandhausquartett mit subtilster Akkuratesse gespielt wurde. Alle Achtung vor dieser Leistung.

Ersatzdirigenten für Furtwängler vom Gewandhaus

Von Mitte Dezember bis Ende Januar ist Furtwängler abwesend, um in New York Konzerte zu dirigieren. Der heutige deutsche Idealismus ist nun einmal billig geworden, d. h. in Geldwerten ausdrückbar. Sei's darum! Man kann's ja auch so auslegen, daß es gilt, Deutschlands Bedeutung auf dem Gebiet internationalen Dirigententums im Ausland zu vertreten. Ganz schön und recht. Früher wäre aber der Fall ruhig so entschieden worden: Entweder hat man seine Verpflichtungen hier oder in Amerika; beides zugleich ist — möge jeder das betreffende Wort seinen Anschauungen entsprechend ergänzen. Aber nochmals: Sei's darum. Notwendigerweise verschiebt sich jetzt das Interesse der Konzerte auf die Ersatzdirigenten, die Hauptsache tritt hinter ihnen zurück. Der erste der beiden bisherigen war Bruno *Walter*, der mit einer Intensität die Phantastique dirigierte, die begreifen ließ, daß er letzten Winter in London unter den Dirigenten den Vogel abschoß. Mit dem Orchester ohne weiteres in unmittelbarste Verbindung gelangend und aus ihm und dem Werke das Letzte herausholend, kam eine denkwürdige Aufführung dieser Sinfonie zustande, die man heute bekanntlich vorzüglich hören muß, um ihren geschichtlichen

Ruhm ganz begreifen zu können. Dann hat man aber seine besondere Freude an diesem Berlioz, begreift ihn auch annähernd vom französischen Standpunkt. Es könnte reizen, Walters Direktionsweise, die sofort bei Mendelssohns Sommernachts-Ouvertüre aufhorchen ließ, näher zu beschreiben, es gibt aber doch schließlich Wichtigeres in der deutschen Musik als spezialisierte Dirigenten-Charakteristiken. Im Neujahrskonzert gab es eine weitere Überraschung, die erste, ungekürzte Aufführung von Bruckners Achter im Gewandhaus durch Otto *Klemperer*. War die Sinfonie an einem 1. Januar-Konzert für die Mehrzahl der Besucher fehl am Ort, in seiner Art gelang das Wagnis trotz alledem. Klemperer dirigiert es in der vereinfachenden Weise eines geborenen, zugleich von Fanatismus getriebenen Theaterkapellmeisters, für den es nichts Dunkles, also auch keine mystischen Abgründe gibt, nichts also, das nicht klar gemacht werden könnte, wie auch die Auffassung stark dramatisch diktiert war. Trotz allem aber eine hochstehende, fesselnde Leistung. — Der nächste Dirigent wird Brecher, der übernächste Klaiber sein, so daß in Musiker- und sonstigen Kreisen die Frage erörtert wurde, ob denn die Gewandhausdirektion sich etwa die möglichst vollständige Dirigentenübersicht zur Behandlung der Rassenfrage verschaffen wolle und ob es wirklich keinen, an dieser Stätte noch unbekannten bedeutenden Dirigenten deutscher Herkunft gebe. Auch wir finden, daß die heutigen Dirigenten-Mendelssohns nicht gleich quartettweise im Gewandhause anzutreten brauchten. Zwei hätten es doch wohl auch getan.

Die Feier des heiligen Jahres in Rom

erhält diesmal noch seine besondere Bedeutung durch ein damit verbundenes *Palestrina-Fest*. Wie nämlich Raffaele Casimiri, der Leiter des sixtinischen Chores, in seiner von ihm herausgegebenen Vierteljahrsschrift „Note d'Archivio per la storia musicale" mitteilt, sei es ihm gelungen, in dem von ihm aufgefundenen autopraphen Gedenkbuch Palestrinas dessen Geburtstag als am 27. Dezember 1925 (nicht 24) zu bestimmen. Das eigenartige Zusammentreffen des „Anno Santo" mit der Vierhundertjahrfeier des größten katholischen Kirchenkomponisten wird nun die katholische Kirche zu einer imposanten Kundgebung benutzen, zu der weitgehende Vorbereitungen getroffen sind. Vorgesehen sind eine Reihe großangelegter Aufführungen von Werken Palestrinas, sowie eine besondere Palestrina-Ausstellung. Im Rahmen der Festlichkeiten werden außerdem noch Aufführungen von Mozarts und Verdis Requiem, eines Oratoriums von Perosi sowie von Instrumentalwerken Beethovens und anderer Meister stattfinden. Auch die Feier des 200. Todestags Alessandro Scarlattis wird mit den Festlichkeiten verbunden. Zur Mitwirkung sind eine Reihe der bedeutendsten in- und ausländischen Künstler gewonnen worden.

ROBERT SCHUMANN-STIFTUNG

Einzahlungen

B. M.	M. 10.—	F.-A., E.	M. 10.—
St. H.	„ 10.—	Z. B.	„ 30.—
Sch. W.	„ 20.—	B. J.	„ 25.—
B. H.	„ 20.—	Schulz, Käthe, Klavierlehrerin, Görlitz	„ 3.—
Vogtherr, Ferdinand, Pfarrer, Binzwangen (M.-Fr.)			„ 5.—

Auszahlungen

R. G.	M. 100.—	K. E.	M. 30.—
F. J.	„ 30.—	Sch. C.	„ 30.—
R. Th.	„ 30.—	St. F.	„ 50.—
K. J.	„ 30.—	M. E. M.	„ 30.—

Weitere Spenden werden erbeten an die Verwaltung der Robert Schumann-Stiftung, Leipzig, Seeburgstraße 100

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Maurice Ravel: „l'Enfant et les Sortilèges", lyrische Fantasie (Monte-Carlo).

E. N. v. Reznicek: Violinkonzert (Wladyslaw Waghalter mit dem Berliner Sinfonie-Orchester unter Julius Kopsch).

Hans Pfitzner: op. 35, 6 Liebeslieder nach Gedichten von Ricarda Huch (Cida Lau).

Bühnenwerke:

„Hadassah", biblische Oper von Josef Meßner (Aachen).

„Der Zauberhandschuh", Märchenspiel von Hermann Unger (Stadttheater M.-Gladbach).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Hand und Herz", Oper von Kurt Striegler (Staatstheater Dresden).

„Stephan", Oper von Ebbe Hamerik, Text von Frederik Nygaard (Stadttheater Mainz).

„Die Nächtlichen", Tanzspiel von Egon Wellesz (Staatsoper Berlin) und

„Achilles auf Skyros" von demselben (Stadttheater Düsseldorf).

„Taifun", eine japanische Tragödie in 3 Akten von Melchior Lengyel, Musik von Theodor Szántó (Nationaltheater Mannheim).

„Die sieben Raben", Märchendichtung von Georg Kiesau, Musik von Arthur Chitz (Dresdener Schauspielhaus).

„Hofkonzert", musikal. Komödie von Paul Scheinpflug (Stadttheater Duisburg).

„Die deutschen Kleinstädter", heitere Oper von K. Stierlin (Osnabrück).

Konzertwerke:

Gerhard Schjelderup: Zweite Sinfonie in vier Sätzen (Das Meer, Der Frühling, Die Hochebene, Zu den höchsten Gipfeln) in Christiana.

Conrad Ansorge: Klavierkonzert F-Dur (Konzertverein München unter Hausegger, am Klavier der Komponist).

Clemens v. Franckenstein: Rhapsodie für Orchester (Hagen i. W. unter Musikdirektor H. Weisbach).

Regers Bachvariationen für Klavier und Orchester in Bearbeitung von K. H. Pillney (Köln, unter Prof. Abendroth).

Ernst Kunz: Weihnachts-Oratorium (Berner Orchesterverein und Lehrerverein Aarwangen in Olten i. Schweiz).

Hans Huber: Suite für Orchester mit obligatem Cello (Sinfoniekonzert des Berner Stadtorchesters unter Erich Schild in Solothurn, Cellistin: Johanna Rauch-Godot).

Paul Graener: Sechs Lieder nach Texten von Joseph v. Eichendorff (Elberfeld, Gesellschaft f. Musik).

Kurt Stiebitz: Sinfonie op. 28 „Nächtliche Wanderung" (Duisburg, nächste Aufführung in Berlin unter Dr. Kopsch).

Ernst Hans Schmidt: Sinfonia concertante (Elberfeld, 3. Sinfonie-Konzert unter H. v. Schmeidel).

Arthur Egidi: Quartett op. 19 für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott (Berlin).

Gustav Mahler: Zehnte (nachgelassene) Sinfonie (Philharmonie Berlin).

Ernst Krenek: 3. Sinfonie (Im 5. Sonderkonzert des Sinfonieorchesters in Frankfurt unter H. Scherchen).

Curt Beilschmidt: „Waldnacht", sinfonisches Gedicht für Orchester (Weißenfels a. d. S.).

* * *

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. *Rückblick.* Der erste Abend des neugebildeten *Philharmonischen Orchesters* war ein insofern frostiger Anfang, als man lauter Werke zu hören bekam, die, um ein durchgreifendes Hauptwerk gruppiert, ihren Dienst wohl getan hätten, so aber, nur auf sich gestellt, in der Hauptsache kalt ließen. Den Anfang machte die Erstaufführung von *Busonis* „geharnischter Suite", einem interessanten, aber seelisch kaum berührenden Werke. Busonis Natur schwankt fortwährend zwischen Hitze und Kälte hin und her, es fehlt die temperierte Wärme und somit die Grundlage für ein tieferes Wirken. Die Uraufführung von *Brandts-Buys* „Bilder aus dem Kinderleben " vermittelte ein schönes, melodisches, blühendes Orchesterwerk im vormärzlichen Stil, das mehr als nur einen Achtungserfolg verdient hätte. Von Kammersänger *Raatz-Brockmann* hörte man nun noch eine Reihe Lieder von Mahler, Strauß und Wolf, die einen relativ sehr warmen Erfolg hatten, während zum Schluß Berlioz' Ouvertüre zu „König Lear" wieder vollständig kalt ließ. Das Orchester zeigte sich unter Kapellmeister *Szendrei* seiner Aufgabe vollständig gewachsen. Im Gegensatz dazu fand das 2. Philh. Konzert unter Prof. *Laber* eine überaus herzliche Aufnahme. Laber, der an die elegant-routinierte Direktion Szendreis nicht heranreicht, zeigte bei dem populären, fast lauter Vollwerke enthaltenden Pro-

gramm (Beethoven, Spontini, Weber, Wagner) sein tüchtiges, solides Musikertum im besten Lichte und konnte sich der Sympathien des Leipziger Publikums aufs neue versichern. Noch ein besonderes Vergnügen war es Telemaque *Lambrino* mit dem Es-Dur-Konzert Beethovens und Webers Konzertstück in F-Moll zu hören. Lambrinos Stärke ist vor allem ein ganz zauberhaftes pp. Man glaubt oft kaum, daß dieses märchenhafte Klingen von Menschenhand hervorgebracht würde. — Ein Konzert des *Riedel-Vereins* und Max *Ludwig* im Rahmen dieser Veranstaltungen brachte zum Gedächtnis an den verstorbenen Konservatoriumsdirektor Stefan *Krehl* dessen Kantate „Tröstung" für Sopran-Solo, gem. Chor, Orgel und Orchester, ein würdiges Werk, bei dem sich aber der Riedel-Verein nicht auf der Höhe zeigte. Der eigentliche Nachdruck war denn auch auf die darauf folgende F-Moll-Messe von Bruckner gelegt, deren Wiedergabe Ludwig in großzügiger Weise vermittelte. Gerade dieses Werk Bruckners gibt über dessen innerstes Wesen wichtige Aufschlüsse und jeder, der sich mit Bruckners Sinfonien beschäftigen will, sollte sich eigentlich diese Messe zuerst anhören. Das von reinster Inbrunst und großartigen Phantasieeingebungen erfüllte Werk machte denn auch einen tiefen Eindruck. Die Solisten (Käthe *Grundmann*, Dorothea *Schröder*, Emil *Pinks* und Paul *Losse*) taten ebenfalls ihr Bestes, der Messe eine würdige Aufnahme zu bereiten.

Die anläßlich des 1. Anrechtskonzerts des *Universitätskirchenchors* recht gut besetzte Universitätskirche bewies, daß auch heute noch einer so solid bürgerlichen Kunst, wie es die aufgeführte Kantate von H. von Herzogenberg ist, reges Interesse entgegengebracht wird. Freilich, der Abstand zu dem majestätisch-weihevollen „Ecce sacerdos" von Bruckner war erheblich. Das Konzert, zu dessen Bereicherung noch Frida *Cramer* mit ihrem reinen und seelenvollen Violinspiel beitrug, zeigte den Universitätschor unter seinem trefflichen Leiter Prof. *Hofmann* in bestem Wirken; die Tempi waren vielleicht z. T. etwas zu behäbig. — Auf ein Konzert des *Neuen Leipziger Männergesangvereins* unter Max Ludwig sei nicht weiter eingegangen, da das Hauptwerk des Abends, „Die Macht des Liedes" für Chor, Soli und Orchester von Karl *Kämpf*, bereits von der Tageskritik auf gehörige Weise abgetan wurde. Wie konnte auch der Verein für die Feier seines 15jährigen Bestehens ein so geradezu kitschiges, mit äußerlich und innerlich aufdringlichen Mitteln arbeitendes Werk wählen!

In dem von Prof. *Straube* geleiteten 1. Sonderkonzert im Gewandhaus konnte man zwei hochbedeutende Chorwerke zweier zeitgenössischen Komponisten hören, die sich in letzter Zeit immer mehr durchzusetzen beginnen. Der eine ist Arnold *Mendelsohn*, dessen „Paria" (Dichtung von Goethe) für Soli, gem. Chor und Orchester aufgeführt wurde, und der andere Walter *Braunfels*, der selbst die Aufführung seines Te Deums leitete. Hinterläßt die Legende, trotz aller Schönheiten im einzelnen, keinen einheitlichen Eindruck, wie auch die abwechslungsweise Verwendung von Chor und Soli nicht überzeugt, so sind die beiden Ecksätze, namentlich aber der Eingangschor, von ergreifender Wirkung. Ein Pessimismus verbunden mit tiefster, erdgebundener Melancholie kommt hier auf elementare Weise zum Ausbruch. Bisweilen klingt es wie die uralt-heidnische Weise eines in jahrtausendelanger Gebundenheit schmachtenden Volkes. Wirkte so Mendelsohn vorwiegend auf den inneren Menschen, so stellte Braunfels mit seinem von einer großen Barockphantasie bewegten Te Deum keine geringen Anforderungen an die Vorstellungskraft des Zuhörers. B.s Intensität geht hier mehr in die Weite als in die Tiefe, was sich schon an der großzügigen Gestaltung der Themen und dem daraus hervorwachsenden Al-fresco-Stil aufweisen ließe. Für den Chor gab es Partien von enormer physischer Anstrengung, wie ihm nebst seinem unermüdlichen Dirigenten auch vom Erfolg des Abends durchaus ein Löwenanteil gebührt. Von den Solisten Amalie *Merz-Tunner*, Helene *Jung*, Emil *Graf* und Rudolf *Bockelmann* sei noch im besonderen der strahlende, weittragende Sopran der Frau Merz hervorgehoben. — Im dritten Kammermusikabend des Gewandhauses hörte man von der Bläservereinigung des Gewandhauses außer einem Quintett mit Klavier Es-Dur von Mozart ein geistreiches Quintett in B-Dur von *Blumer*, elegante Unterhaltungsmusik mit romanisch-romantischem Einschlag und zum Schluß das Sextett op. 6 von *Thuille*. Man ist erstaunt, wie stark und frisch dieses Werk auch heute noch wirkt — in der Mitte findet sich eine entzückende Gavotte — so daß man ihm wohl eine Zukunft prophezeien darf. Die Herren, von der temperamentvollen Anny *Eisele* bestens unterstützt, spielten aber auch ausgezeichnet.

Auf eine Unzahl von Solistenabenden ist es uns wegen Raummangels versagt, näher einzugehen Erwähnt sei ein Klavierabend von Edeltraut *Eiben*, einem gesund und natürlich veranlagten Menschenkind mit verheißungsvollen Ansätzen. Es gibt aber noch viel Arbeit. Sie spielte Weber, Beethoven, Haas, Niemann, Schubert und Liszt. — Edwin *Fischer* fordert trotz seiner mit elementarer Kraft zupackenden Bach- und Mozart-Interpretation stark zu Kritik heraus. Sein dämonischer Fanatismus, der bei Chopin ganz am Platze ist, wirkt bei den genannten Meistern letzlich zu engbehorizontet und subjektiv. — Ein Carl *Osterloh*-Abend von Cläre *Hansen-Schultheß* und Reinhold *Gerhard* überzeugte, trotz mancher hübschen Liederpartien, nicht. — In einem Konzert des Geigers Francis E. *Aranyi*

spielte der Begleiter Wilhelm *Grosz* seine sinfonischen Klaviervariationen über ein eigenes Thema, ein insofern bedeutungsvolles Werk, als hier organisch der Anschluß an den Neuromantizismus und Impressionismus vollzogen ist. Grosz ist wieder auf festen Boden gekommen, wie er auch wieder mit einfachen, lapidaren Themen, die — etwa im Gegensatz zu Krének — wirklich seelische Worte enthalten arbeitet. So darf man das gesunde, in die Zukunft weisende Werk als das Zeichen einer beginnenden Rekreation in der Musik mit Genugtuung begrüßen. W. W.

Der *Don-Kosaken*-Chor unter seinem rassigen Führer Serge *Jaroff* versetzte auch diesmal die Zuhörer in einen Taumel der Begeisterung. Unerhörte Klangpracht der Stimmen (besonders der profunden Bässe), naturhaft und dabei künstlerisch gezügelt, wie ein Orkan dahinbrausend im Fortissimo und hauchzart im Piano, diszipliniert wie ein Orchester, jeder kleinsten Bewegung des Dirigenten im Nu folgend — alles das verleiht den Darbietungen dieser 35 bewegungslos dastehenden Männer den Glanz des Außergewöhnlichen. Auch das allzu schroffe und unmotivierte, im höheren Sinne unkünstlerische und rein äußerlich-virtuose Gegenüberstellen von äußersten Stärke- und Schwächegraden in den geistlichen Gesängen vermag doch nicht die Gesamtwirkung zu beeinträchtigen, die dieser einzigartige Chor überall auslösen wird. Einige Solostimmen litten unter starker Stimmermüdung — wohl eine Folge des angespannten Konzertbetriebes.

Sehr günstige Eindrücke vermittelte das Konzert des *Leipziger Frauenchors*, der eine wertvolle Vortragsfolge (Brahms, Rinkens, Reinecke und drei prächtige Chöre des leider viel zu wenig bekannten Wilh. Berger) darbot. Unter rhythmisch-straffer Leitung seines tüchtigen Dirigenten Paul *Losse* bewältigte der stimmlich gut besetzte Chor die z. T. großen Schwierigkeiten mühelos. Zu rühmen ist besonders die vorbildlich klare Textaussprache und die auch in der Höhe beim Forte nie forcierte Tongebung. Von einem solch wohldisziplinierten und gutgeleiteten Chor hätte man gern einige reinen a-capella-Sachen gehört. Die Begleitung der Chöre war bei Eugen *Schubert* in besten Händen. — Fritz *Weitzmann* erweckte durch die vollendete Wiedergabe der Kinderszenen und der C-Dur-Tokkata Schumanns wohlverdienten Beifall. Dr. P. R.

AUGSBURG. Für die nächsten *städtischen Sinfoniekonzerte* sind vorgesehen: Franz Schrekers „Vorspiel zu einem Drama", Hans Pfitzners Violinkonzert, H. W. v. Waltershausens Apokalyptische Sinfonie und Walter Braunfels' Phantastische Erscheinungen über ein Thema von Berlioz.

Der *Oratorienverein* Augsburg kündigt an die Erstaufführungen „Schwanengesang" von Schreker, „Sinfonietta" für Klavier, Orchester und Sopransolo von Joseph Messner und die Uraufführung der Ouvertüre „Fasching" von Hermann *Noetzel*. Ferner hat das Stadttheater Janačeks „Janufa" zur Erstaufführung erworben. L. U.

BADEN-BADEN. Von den fünf Sonderkonzerten des *Städt. Orchesters*, die als wichtigste musikalische Veranstaltungen der Wintersaison angesetzt wurden, brachte das erste als Glanznummer des Orchesters, das unter Leitung des Musikdirektors Paul *Hein* spielte, Bruckners lyrische 2. Sinfonie C-Moll. Als Solist des Abends erschien, hier zum erstenmal, der Meister auf dem Violoncell, Gutia *Casini*, dessen geschmackvolles, stark gestaltendes Spiel starken Eindruck machte. — Der neu gegründete *Städtische gemischte Chor* trat ebenfalls noch vor Weihnachten in die Öffentlichkeit und rechtfertigte durch eine von Karl *Salomon* formvollendet einstudierte, vortrefflich ausbalancierte Aufführung der „Schöpfung" auf vornehmste Weise seine Gründung. A. M.

BERLIN. Die Berliner Staatsoper hat *Strawinskis* Burleske „Renard" zur deutschen Uraufführung erworben. Das Werk ist eine Art Wechselbalg von Oper und Pantomime. Die vier handelnden Personen werden von vier Pantomimikern dargestellt, während vier Sänger — zwei Tenöre und zwei Bässe — die dazu gehörigen Worte im Orchester singen. Die musikalische Leitung wird Erich *Kleiber* besorgen.

BREMEN. Im 5. Konzert der *Philharmonischen Gesellschaft* kamen unter Leitung von Ernst *Wendel* Rudolf *Mengelbergs* Sinfonische Elegie op. 9 und Emil *Bohnkes* Violinkonzert in D-Dur op. 11 zur Erstaufführung. Solist war Georg *Kulenkampff-Post*.

DÖBELN. Eine würdige Totenfeier veranstaltete am Totensonntag in der Nikolaikirche zu Döbeln der *Marci-Chor* durch die Aufführung von Johs. Brahms „Ein deutsches Requiem" unter seinem rührigen und feinsinnigen Leiter Paul *Störzner*. Die Solopartien lagen in bewährten Händen und den orchestralen Teil hatte das *Döbelner Stadtorchester* verstärkt durch Mitglieder der Reichswehrkapelle übernommen. Die Aufführung brachte bei gut verkauftem Hause einen vollen künstlerischen Erfolg. — Dieses Totenfestkonzert war das fünfte und letzte einer Konzertreihe, welche zur Beschaffung einer neuen Orgel vom Karfreitag bis Totenfestsonntag d. J. stattgefunden haben. In den Konzerten gelangten zur Aufführung: „Der Tod Jesu" von Carl Heinr. Graun, „Ein deutsches Requiem" von Johs. Brahms, Orgelwerke von Bach, Mendelssohn-Bartholdy, Rheinberger, Nicolai, Re-

ger, Kaun, P. Krause, Karg-Elert sowie Gesangwerke von Beethoven, Händel, Mendelssohn-Bartholdy, E. Müller. Der Reinertrag sämtlicher Konzerte fließt dem Fonds eines Orgelneubaues in der Nikolaikirche zu Döbeln zu. Br.

DRESDEN. *Uraufführungen.* Eine, auch wenn man das örtliche Moment abzieht, recht warme Aufnahme fand hier ein Opernzweiakter „*Hand und Herz*" von Kurt *Striegler*, dem (dritten) Kapellmeister der Staatsoper. Das Werk ist nicht die erste Bühnenschöpfung Strieglers überhaupt — er schrieb schon eine Oper „Der Thomaskantor" zum Text F. A. Geisslers —, wohl aber seine erste das Lampenlicht erblickende. Mit anderen Werken, u. a. einer Sinfonie, einer großen achtstimmigen Vokalmesse trat er bereits an die Öffentlichkeit; wie er unlängst erst ein Konzert mit nur eignen Kompositionen in der hiesigen Kreuzkirche veranstaltete. In seiner Oper „Hand und Herz" ging St. offenbar darauf aus, ein Bühnenwerk zu schreiben von der starken realistischen szenischen Wirkung etwa wie d'Alberts Tiefland. Das Anzengrubersche Tendenzstück „Hand und Herz" bot ihm den Stoff: die Tragödie eines Weibes, das sich zwischen den Mann, dem sie von Rechts wegen angehört, einem Vagabunden, der sie verließ und nach verbüßter Gefängnisstrafe sie zurückfordert, und dem, dem sie in Liebe sich verband, gestellt sieht. Das Ende: Der zweite Gatte, dem das Herz gehörte, erschlägt den Rivalen, dem sie die Hand reichte, und nachdem er erfahren, daß sein Weib sich ertränkte, nimmt auch er sich das Leben. Striegler übernahm nun das Anzengrubersche Stück fast originalgetreu als Libretto und verkitschte es nicht zur Kinodramatik der oben zitierten d'Albertschen Oper, aber er hatte nicht bedacht, daß das musikalische Drama seiner Wesenheit nach — Musik ist Gefühlskunst! — nur ein eminent lyrisches sein kann, und so mangelt es in seinem Buch fast völlig an Ruhepunkten im Bühnengeschehen für ein gefühlsmäßiges Sich-Aussprechen des Komponisten. Dieses erfolgt außer in zwei Monologen, der Beichte der Frau bei einem Augustinerpater und dem Bekenntnis der Liebe des zweiten Gatten im zweiten Akt, nur noch in Orchester-Zwischenspielen. Wobei freilich auch erkenntlich wird, daß Erfindung nicht die starke Seite Strieglers ist. Diese ruht, wie heute zumeist, in der gewandten Handhabung der jetzt üblichen dramatischen Ausdrucksmittel, vor allem jener freien gesanglichen Deklamation, die von den Sängern absolute Unabhängigkeit von der Orchesterbegleitung fordert, ihnen aber anderseits auch volle Freiheit in der Darstellung gewährt. In beider Hinsicht kam es dem Komponisten im Hinblick auf die Wirkung seines Werkes zustatten, daß ihm für die drei Hauptrollen in Eva *Plaschke von der Osten*, Friedrich *Plaschke* und Fritz *Vogelstrom* ihre Aufgaben geradezu erschöpfende Künstler zur Verfügung standen, und daß z. B. selbst die kleine, aber wichtige Rolle des Augustinerpaters, von unserem neuen Heldentenor Karl *Jank-Hoffmann* gegeben, auf das Eindruckvollste verkörpert wurde. Die Spielleitung führte mit kundiger Hand Alois *Mora*, die musikalische der Komponist selber. O. S.

Adolf *Buschs* neuestes Werk, *ein Klavierkonzert C-Dur (op. 31)*, wurde von seinem Bruder Fritz *Busch* mit der Staatskapelle und Rudolf *Serkin*-Berlin am Flügel aus der Taufe gehoben. Das Werk — noch Manuskript — zeigt seinen Schöpfer in den Bahnen wandelnd, die Brahms und Reger einschlugen, ohne daß man von unmittelbarer Beeinflussung sprechen könnte. Als der bedeutendste Satz wäre der erste anzusprechen, sowohl hinsichtlich der Erfindung, wie um der fühlbar triebkräftigen Gestaltungskraft willen. Zu seiner in großen Steigerungen Ausdruck gewinnenden dramatischen Belebung steht indessen der zweite, ein Andante tranquillo, in einem so wirksamen Gegensatz, daß sein Eindruck gerade auch auf die breitere Hörerschaft besonders stark empfunden wurde. Er ist ein in ruhige zarte Farben getauchtes Stimmungsbild, das dem Pianisten in einem fast den Charakter des Improvisierens annehmenden Ausklingen alle Gelegenheit bietet, seine Anschlagskultur zu zeigen. Ein bis zum Grotesken sich steigerndes kapriziöses Rondo bildet den effektvollen Abschluß des Werkes, den allerdings einige Kürzungen noch wirksamer gestalten dürften. Angesichts der glänzenden Wiedergabe, die das außerordentliche Anforderungen an den Solisten stellende Konzert fand, war der starke Erfolg des Werkes sozusagen ein gegebener Faktor. An sich aber war dieses jedenfalls beweiskräftig dafür, daß sein Schöpfer nicht bloß auf seinem Instrument, der Violine, Bescheid weiß. O. S.

GELSENKIRCHEN. Zur Feier seines 40jährigen Bestehens führte der städtische Musikverein *Zilchers Liebesmesse* unter der Leitung des Städtischen Musikdirektors Willy *Mehrmann* mit großem inneren und äußeren Erfolge auf. Die Aufführung, der der stürmisch gefeierte Komponist beiwohnte, stand auf außergewöhnlicher Höhe, vor allem ein Verdienst des trefflichen Dirigenten. Wie ernst man es mit der Aufführung nahm, geht auch daraus hervor, daß am Vorabend ein Vortrag über das Werk gehalten wurde.

HAGEN. *Gudrun auf Island. (Oper in drei Akten. 4 Bilder.) Text und Musik von Paul von Klenau.* Ein Ereignis für Hagen und für den Komponisten ein voller Erfolg. Klenau ist Lyriker, dies zeigt sich vor allem im 2. Akt. Nordische Herbheit und Gefühlstiefe sind hier wunderbar gezeichnet. Seine Linien sind melodisch, zurückhaltend und von zarter Keuschheit. Die dramatischen Höhepunkte

sind mehr rhythmisch beschwingt als dramatisch, immer zeigt sich der Lyriker. Sein Schaffen ist gemäßigt modern, ehrlich im Ausdruck. Ein feinsinniger Musiker offenbart sich, jedoch kein Eigener. Das Orchester ist nie aufdringlich und wirkt in seiner schlichten und doch kühnen Harmonik erfrischend.

Lyrisch nordisch ist die Musik, lyrisch nordisch die Handlung. Hierzu hatte Egon *Wilden* ganz hervorragende Bühnenbilder geschaffen. Die Bewegungschöre bewegten sich unter Oberspielleiter Alexander *Spring* mit bewundernswerter Sicherheit und Dr. Fritz *Behrend* wußte das Orchester zu seltenen Leistungen anzufeuern. Sämtliche Darsteller gaben ihr Bestes. Ganz besonders zu nennen wäre Dodie van *Rhyn-Stellwagen* (Gudrun), Gustav *de Loor* (Haldor), Josef *Lex* (Kjartan) und Walter *Scheffel* (Thorleik). Langanhaltender Beifall rief die Darsteller und den Komponisten immer wieder vor den Vorhang. H. G.

HAMBURG. Für den gegenwärtigen Winter hatte uns das Stadttheater mancherlei Interessantes in Aussicht gestellt und auch alsbald mit Wolff-Ferraris „*Neugierigen Frauen*" den Anfang in der Erfüllung gemacht, jener musikalischen Komödie, deren reizende, von den Wundern des Melos und Wohlklangs getragene Musik die gewisse Belanglosigkeit der Handlung gern übersehen läßt und diesem zu den besten Erzeugnissen der neueren Spieloper zählenden Werke bei ausgezeichnet hübscher Ausstattung und Ausführung sehr viel Sympathien wiedererweckte. Danach zeigte die Neuinszenierung des *Don Giovanni* bei einem zwar nicht gerade bedeutend hervorstechenden, aber gut aufeinander abgestimmten Ensemble jenen feinen bestechlichen Glanz des modernen Bühnenbildes, dessen glanzvoller Entfaltung in diesem Werke Mozarts immerhin ein weiter Raum gegeben ist. Smetanas „*Dalibor*" als zweiter Wiederbelebungsversuch eines älteren Werkes blieb ohne Anziehungskraft. Diese Aufführung war eine nachträgliche Feier des hundertjährigen Smetana; das laufende Jahr gibt eben, nachdem die Richard-Strauß-Feiern erledigt sind, mancherlei Anlaß zu Feiern und Gedenktagen; so feierte man Bruckner, den verstorbenen Busoni, Cornelius' „Cid" steht in Aussicht; nur den Meister unserer Schwesterstadt, Carl Reinecke, vergaß man unverdienterweise leider gänzlich. Auffallen könnte die große Reihe bedeutender Gastspiele, die jetzt, hier sonst fast unbekannt, im Stadttheater einander ablösen, wenn man es nicht mit der ungünstigen Konjunktur, gegen die der Musikbetrieb gegenwärtig zu kämpfen hat, zu erklären wüßte. *Der Verödung der Konzertsäle hat man durch einen erheblichen Abbau der Preise jetzt mit gutem Erfolg Einhalt geboten* und daran gesehen, daß das Publikum gegenüber der Zahlenverwirrung und dem Dollarfieber, das bei manchem Dirigenten und Solisten noch von der Inflationszeit her haften geblieben scheint, für normale Zahlenbegriffe ein sehr feines Verständnis hat. Verlohnt es sich, darüber zu reden, daß Herr Battistini, nachdem er bei seinen „großen Opernpreisen" die große Musikhalle mehr als halb leer sah, Hamburg beleidigt den Rücken kehrte und seine Verpflichtungen bei dem nächsten Konzert Gustav Brechers ostentativ löste? Man muß allerdings schon Opernsänger sein, und noch dazu italienischer, um solche Empfindung würdigen zu können.

Wenn wir nun unter den Konzerten die von Eugen *Papst* geleiteten mittwöchigen *Sinfoniekonzerte* an erster Stelle nennen, so geschieht das zunächst, weil diese dreißig Abende umfassende Konzertreihe sich als eine Art Sammelbecken für das gesamte Musikschaffen erweist, wie es umfassender nicht gedacht werden kann. Der am Anfang stehenden Bruckner-Feier einen dem Bruckner-Schüler und -Bekenner *Klose*, hier bisher nur durch die „Ilsebill" bekannt, gewidmeten Abend folgen zu lassen, war eine als Idee glückliche, und als musikalisches Experiment interessante Verbindung; aber die absolute Lebensverneinung der Kloseschen sinfonischen Dichtung „*Das Leben ein Traum*" hemmt musikalisch den Aufschwung zu lichteren Höhen, und um eine Sprache von besonders eindringlicher Eigenart zu reden, dazu steht Klose in diesem Werke Bruckner und auch Wagner zu nahe. Anders, und zwar nicht wie hier zur Abwehr des gesunden Empfindens herausfordernd, zeigt sich Klose in der Doppelfuge mit Präludium für Orgel und Bläser, das Alfred *Sittard* spielte; die Sprechrolle in der sinfonischen Dichtung, in ihrer Losgelöstheit von der Musik ein neues Experiment in der Umwandlung absoluter zur Programm-Musik, führte Intendant *Sachse* sehr fesselnd aus. Neben Kloses Hauptwerk möchte ich *Waltershausens* aus ähnlichen Gedankengängen entsprungene Apokalyptische Sinfonie nennen, die zwar der verneinenden Weltvernichtung siegreiches Neuerstehen gegenüberstellt und somit einen bejahenden Sinn alles Geschaffenen erkennen läßt. In der Zeichnung des unterirdischen Weltherrschers, den man sich hier mehr als einen lustigen Schelm statt den Geist, der stets verneint, denken möchte, vielleicht verfehlt, erzwingt doch das in der Auffassung und Anlage sehr einheitliche Werk mit seinem auch musikalisch hervortretendem Gehalt hohe Bewunderung. Ein Abend russischer Musik vereinigte *Rimsky-Korsakoffs* „Sadko", *Scriabines* C-Dur-Sinfonie, die als absolut musikalisches Bekenntnis dieses schon den Atonalen und Ultramodernen zugezählten Komponisten ebenso angenehm überrascht wie für sich einnimmt, und Serge *Bortkiewicz*' Konzertfantasie für Klavier, nur für linke Hand, mit Orchester, deren sehr gemäßigte Rich-

tung einer edlen und breiten Melodienfülle huldigt. Der einarmige Pianist Paul *Wittgenstein* spielte das Werk mit bewunderungswürdiger Technik.

— Ewald *Lengstorf*, ein hier schon an der Spitze des Akademischen Orchesters vorteilhaft bekannt gewordener Dirigent, stellte sich in der plastisch-feinen Ausführung von Mahlers 1. Sinfonie mit dem Musikfreunde-Orchester und Brahms' Haydn-Variationen ein günstiges Zeugnis aus. *Lamond* unterstützte ihn mit Beethovens Es-Dur-Konzert. *Furtwänglers* blendend musikalische Erscheinung schenkte uns ein Konzert mit Arthur *Schnabel*, auch *Weingartner* erschien, um so die Sondererscheinungen zu nennen, die mit einzelnen Orchesterkonzerten in die Reihe treten, ehe der tradtionelle Reigen beginnt. Berta Witt.

KIEL. Am 7. Dez. 1924 fand hier die mit Begeisterung aufgenommene Erstaufführung des „*Intermezzo*" von R. Strauß statt. Intendant *Hartmann* hatte die Spielleitung des szenisch frisch und flott ablaufenden Werkes. Kapellmeister *Richter* führte glänzend Ensemble und Orchester. „Hofkapellmeister Storch" (J. *Bilk*) überraschte durch eine getreue Maske des „Dichter"-Komponisten, wodurch Wahrheit und Dichtung des Stoffes in ihrer Beziehung stark unterstrichen wurde. Zuhörer von Geschmack, die von der schon wirklich *sehr* „bürgerlichen" Komödie und von der entzückenden Musik sich gern und willig fesseln ließen, mußten immerhin etwas peinlich berührt werden von dem Ausgleiten in pure Sentimentalität beider Aktschlüsse.

Als weitere erfolgreiche Neuheit erweist sich *Scheinpflugs* „Hofkonzert". Spielleitung: Intendant G. Hartmann. Musik: Kapellmeister Steffen Strasser. P. B.

KÖNIGSBERG. Das Musikleben der wirtschaftlich sich immer mehr ausbreitenden Pregelstadt ist rege und dem Neuen wenigstens nicht grundsätzlich abgeneigt. Königsberg besitzt zwei (!) vollwertige Opernhäuser, deren Konkurrenzkampf das Publikum als lachender Dritter zusieht, eine stattliche Anzahl ernst arbeitender Liebhabervereine, einen sehr regen „Bund für neue Tonkunst", den zurzeit der rührige Privatdozent für Musikwissenschaft Dr. Müller-Blattau betreut, es besitzt endlich ein aus dem Stamm der Stadttheaterkapelle gebildetes, leistungsfähiges Sinfonieorchester, dem Generalmusikdirektor Dr. Kunwald vorsteht, eine tüchtige heimische Kammermusikvereinigung (Hewers, Wieck, Wieck-Hulisch, Klemm) und eine sehr betriebsame Konzertagentur, die uns mit Solisten aus dem „Reich" (von Kreisler bis Flesch, von der Ivogün bis Lula Mysz-Gmeiner) fast verschwenderisch versorgt. Der „Komischen Oper", die vorwiegend, aber nicht ausschließlich das leichtere Genre pflegt, ist zur zeit das *Stadttheater* mit seinen besseren Gesangskräften, z. B. dem Baritonisten Albert Klinder und den Sängerinnen Nina Lützow, Lisa Arden und Ferenczy, dem umfangreicheren Orchester und dem besseren Ballett voraus. Aufführungen wie Adams „König für einen Tag", Verdis „Aida" und Strauß' „Elektra" standen auf beträchtlicher Höhe und zeugten von dem künstlerischen Ernst des Oberspielleiters (Josef *Trummer*) und der Kapellmeister (*Nettstraeter* und *Zimmer*). Aber auch die *Komische Oper*, deren geschmackvolle Inszenierungen Schule gemacht haben, bot mit Vorstellungen wie Puccinis „Butterfly" Erfreuliches und setzte sich unter *Mattauschs* musikalischer Leitung überdies energisch für moderne Werke (z. B. Bittners Opern) ein. Dr. *Kunwald*, ein Stabführer von bedeutendem Format und selbstherrlicher Physiognomie, brachte in den großen Sinfoniekonzerten Altes und Neues mit gleicher Liebe und starkem Können heraus, so u. a. Bruckners „Dritte" und Schönbergs „Pelleas und Melisande". Im „Bund für neue Tonkunst" spielte das *Lenzewski-Quartett* (Frankfurt) Werke ausländischer Moderner, das *Königsberger Streichquartett* (unter Wiecks Führung) Stücke von Hindemith, Kodaly und W. v. Bartels. Als neuer Mann (Leiter einiger Liebhabervereine und zugleich Lehrer an dem neugegründeten, der Universität angegliederten Institut für Kirchen- und Schulmusik) stellte sich Hugo *Hartung* in einem Konzerte vor, das neben Männerchören Cherubinis D-Moll-Requiem in einer befriedigenden Wiedergabe brachte. Als musikalische Großtat darf endlich eine durch Karl *Ninke* und seine *Musikalische Akademie* bewirkte wohlgelungene und zündende Wiedergabe von Pfitzners romantischer Kantate „Von deutscher Seele" gewertet werden. Dr. E. K.

MAINZ. *Uraufführung: „Stepan", Oper in drei Akten von Ebbe Hamerik, Text von Frederik Nygaard* (übersetzt von Frank von der Stucken). Die Handlung der Oper der beiden Dänen, die im Mainzer Stadttheater zur Uraufführung gelangte, bringt das Schicksal eines Liebespaares in Klein-Rußland unter der Herrschaft der Sowjets. Stepan, der die Bauerntochter Nadja liebt, wird von dem Vater des Mädchens brutal von der Geliebten getrennt. Er verläßt das Haus mit dem Versprechen „wenn alle frei in Rußlands Gauen atmen", werde ich zurückkehren. Im II. Akt treffen wir ihn als Sowjetkommissar wieder. Die Furcht der anderen Befehlshaber, daß er ihr Ansehen in den Volkskreisen raube, veranlaßt sie, ihm eine Falle zu stellen. Dieser Intrigue dient ein angeklagtes, verführerisches Weib, dem Stepan einst in Liebe zugetan war. Er läßt sich von der Kokette, einer russischen „Carmen", betören, stellt ihr einen Paß zur Flucht aus und wird deshalb als Verräter verurteilt. Im Schlußakt ist er vor seinen Häschern auf der Flucht, sucht bei

Nadja Schutz, wo ihn die Verfolger ertappen. Leo, der Führer der Soldaten, findet Gefallen an Nadja. Um sie vor den Zudringlichkeiten des Trunkenen zu schützen, zielt Stepan mit einer Pistole auf Leo, der sich rasch hinter das Mädchen versteckt und tödlich getroffen sinkt die Geliebte nieder. Stepan wird zum Tod am Kreuze verurteilt, dem er mit den Worten „Nadja, nun kommt dein Freund zu dir", entgegengeht.

Die Musik zu diesem bühnenwirksamen Text enthält, obgleich sie von Anlehnungen an d'Albert, Debussy, Puccini nicht frei ist, Märsche, Soldaten- und Volkslieder eigenartiger Prägung. Auch die einzelnen Figuren sind in den Motiven scharf charakterisiert. Die sehr lobenswerte Wiedergabe brachte starken Erfolg. Zum Schluß mußten die beiden Verfasser sowie Intendant *Islaub*, der als Spielleiter plastische Bilder herausgearbeitet hatte, Generalmusikdirektor *Gorter*, der siegreich das Orchester geführt, sämtliche Darsteller, namentlich Harry *Schürmann* (Stepan), Olly Stephan (Nadja), Alixe *Orff-Solscher* (Sonja) und Franz *Larkens* (Leo) auf der Bühne erscheinen, um für den stürmischen Beifall zu danken. J. L.

MÜNSTER. Unser Publikum wird mit Erfolg dahin gebracht, den Wert eines guten Theaters und vor allem einer ernst zu nehmenden Oper zu erkennen. Neben *Niedecken-Gebhardt* und *Schulz-Dornburg* kommt dabei ein nicht geringes Verdienst dem Sangesmeister der Bühne, Georg A. *Walter*, zu. Daneben den tüchtigen Kräften der darstellenden Sänger und Sängerinnen, dem technischen und Beleuchtungsleiter, dem Maler (Heinrich Heckroth), vor allem der ganz vorzüglich geschulten Tanzgruppe. Hochachtbar ist die Kunst der Gebrüder *Jooß*, deren einer (Walter) als Bühnensänger von großer Vornehmheit, der andere (Kurt) als bewährter Führer des Tänzerkorps allgemeine Sympathie erweckt. — Der Händelsche „*Julius Cäsar*" wird merklich durch das Vorbild Göttingens bestimmt. Musikalisch erschien das Werk dort noch markiger und saftiger. Szenisch und darstellerisch gelingt es recht gut. Georg A. Walter (Sextus) ist als Sangeskünstler Nr. 1. „Cäsar" ist das eigentliche Zugstück des Winters, ein Befähigungsnachweis für beide Teile! Geradezu entzückend wirkt „*Phöbus und Pan*" (Bach). Die Schwierigkeit der Handlungsleere während der gedehnten Arien wird geschickt überwunden. Auch hier arbeitet alles mit merkbarer Spiellust zusammen. Der von Ph. Spitta gefürchtete Beigeschmack des Tendenziösen stört auch den Wissenden nicht einen Augenblick. Hier wirkt G. A. Walter als Tmolus maßgebend mit. Daß man dem köstlichen, in dieser Aufmachung höchst wirksamen Stück, um den Abend zu füllen, den „*Dorfbarbier*" von Joh. Schenk folgen läßt, ist jammerschade. Wieviel besser würde eine der Haydnschen Opern (Handschriften in Berlin!) den Platz ausfüllen! Überhaupt fehlt es im Winterprogramm nicht an Nieten. Zwar ist die Wiedergabe des „*Ur-Fidelio*" sehr anerkennenswert. Der Florestan liegt unserm Walter nicht sonderlich. Ganz verfehlt erschien uns dagegen ein Gastabend des Meisters Rudolf *v. Laban* und seiner Schülerin Gertrud *Loeszer*. Für den „absoluten Tanz" in dieser Ausführung, untermischt mit erläuternden Vorträgen des Künstlers, fehlt vor der Hand nicht nur ein lebendiges Echo im Publikum, sondern auch das überzeugende Lebensrecht im sachlichen Sinne. Über ein der Kinderwelt zugedachtes Weihnachtsstück geht man, trotz liebevollster Ausstattung durch Niedecken-Gebhardt, am besten stillschweigend hinweg. Ein alberner Text, unkindlich durch und durch, und eine kompositorisch wie instrumental völlig unmögliche Musik! Als wir jüngst aus der schönen Münsterschen Stadthalle, nach dem Genuß einer angeblich wertvollen Tonschöpfung, hinausgingen, rief ein alter General recht vernehmlich in die Gegend: „Kinder, laßt das Komponieren sein!" Sm.

OSNABRÜCK. Der hiesige *Musikverein* beging unter seinem neuen Dirigenten Otto *Volkmann* und unter Mitwirkung bekannter Solisten vom 7. bis 9. Dezember die Feier seines 25jährigen Jubiläums. Zur Aufführung gelangten Beethovens 9. Sinfonie und Chorwerke von Bruckner (Te Deum), Schubert, Schumann, Brahms, Reger, Thuille, Karl Hasse (Urauff.), sowie Kammermusik von Schubert, Jarnach und Schönberg.

* * *

MUSIK IM AUSLAND

AMSTERDAM. Emil *Bohnke* wurde von Willem Mengelberg eingeladen, im Rahmen der Konzerte des Amsterdamer Konzertgebouw sein Klavierkonzert zu dirigieren. Der Klavierpart wird von Edwin *Fischer* ausgeführt.

BORDEAUX. Richard Strauß' Salome wird hier im Grand Théâtre in dieser Spielzeit als erstmalig in Frankreich über die Bühne gehen.

BUDAPEST. *Die Philharmonische Gesellschaft* (Orchester des Ungar. Opernhauses) veranstaltet unter seinem Leiter Ernst v. *Dohnányi* im Winterhalbjahr 1924/25 *neun Abonnementskonzerte*, in denen u. a. folgende Werke zur Erstaufführung gelangen:

Dvorak: Vier biblische Gesänge (gesungen von Josef Schwarz); M. de Falla: Nächte in spanischen Gärten (Klavier: Béla Bartók), Perényi: Fest-

Ouvertüre; Dohnányi: Ruralia Hungarica; Ravel: Spanische Rhapsodie; Korngold: Suite „Viel Lärm um nichts"; Strawinsky: „Der Feuervogel"; Radnai: Fünf Gedichte; Rimsky-Korsakoff: Capriccio espagnole; Mahler: Dritte Sinfonie und Mascagni: Visione di S. Teresia, Intermezzo aus „Ratcliffe", sowie Intermezzo aus „Maschera". J. F.

Wie uns unser Budapester Berichterstatter mitteilt, hielt hier die ungarische Komponistin Elvira v. *Papkovách* einen interessanten Vortrag über ihre neue textlose Oper „Zauberkraft". Dem Bericht zufolge will die Komponistin der Musik wieder zu ihrer ursprünglichen Bedeutung, nämlich *nur* Ausdruck des Gefühls zu sein, verhelfen und gelangt auf diesem Wege zur vollständigen Negierung des Wortes. Daß die Musik aber nicht nur Gefühlsmusik, sondern auch Vorstellungsmusik sein kann, im idealen Sinne aber beides zugleich ist und damit zur Überwindung dieses Dualismuses gelangt — sie zieht ja gerade aus dem plastisch geschauten Wort ihre stärksten Kräfte — scheint hier gar nicht in Betracht gezogen zu sein. Wir dürften es demnach hier mit nichts anderem als einer verkappten Pantomime in Form einer Oper zu tun haben.

HAAG. Ein Blassextett op. 38 von Hans *Bullerian* gelangte im Dezember durch die holländische Bläservereinigung in Haag zur Erstaufführung. Das Werk erschien bei Simrock, Berlin.

OLTEN (i. Schweiz.). In weihevoller Stunde kam hier vor Weihnachten ein *Weihnachtsoratorium* von *Ernst Kunz* (Olten) zur Uraufführung. Ernst Kunz, dessen kompositorisches Schaffen (unter 70 Opera befinden sich 2 Oratorien, 2 Opern, 3 Sinfonien) bis jetzt viel zu wenig Beachtung gefunden hat, rückt damit in die vorderste Reihe unserer schweizerischen Musikschaffenden. Kompositorisch bewegt er sich in mäßig modernen Bahnen und ist ein Eigener geblieben.

Der Eindruck des zweistündigen Oratoriums war tiefgehend und nachhaltig.

Um die vom Komponisten geleitete Uraufführung machten sich verdient: der *Lehrergesangverein* des Amtes *Aarwangen*, der *Bernische Orchesterverein* und als Solisten Clara *Wirz-Wyss* (Bern), Ernst *Bauer* (Genf) und Felix *Löffel* (Bern).

E. A. H., Aarau.

PRAG. Ermanno Wolf-Ferraris Liebes-Oratorium „*La vita nuova*" gelangte hier durch Dr. Gerhard *von Keußler* und den *Prager deutschen Singverein* zur Erstaufführung. Mit diesem Konzerte hat Dr. von Keußler neuerdings die künstlerische Führung des Prager Singvereins übernommen, dem er bereits seinerzeit vorstand und dessen gesangskünstlerische und chorstilistische Größe er vor Jahren begründete.

Gustav *Mahlers* nachgelassene unvollendete „*zehnte Sinfonie*" in zwei Sätzen („Adagio" und „Scherzo") fand bei ihrer Prager Erstaufführung am 11. Dezember durch Alexander *Zemlinsky* und das *deutsche Theaterorchester* begeisterte Aufnahme. Namentlich das beglückend schöne und von innigstem Ausdrucke erfüllte, an zweiter Stelle gespielte „Adagio" wirkte als Musikoffenbarung erbauendster Art.

Die *tschechische Philharmonie* unter *Talichs* Leitung brachte als Novität *die programmatische* Orchester-Rapsodie „*Taras Bulba*" (der Name eines Kosakenführers) des bedeutenden Brünner tschechischen Tondichters Leo *Janacek*, ein viersätziges Tonwerk von reichster Invention und leidenschaftlichster Steigerung des heuer siebzigjährigen Meisters. Ein prachtvolles neues Streichquartett desselben Tonsetzers wurde im tschechischen Verein für moderne Musik von dem bekannten *tschechischen Streichquartett* erstmals gespielt. —ek.

TAKARAGUKA. Der an der japanischen Opernschule in Takaraguka angestellte deutsch-österreichische Dirigent Joseph *Laska* hat daselbst ein Orchester gegründet und mit ihm bereits zwei Konzerte gegeben, in denen vor mehreren tausend Zuhörern eine Es-Dur-Sinfonie von Haydn, Beethovens Egmont-Ouvertüre und 6. Sinfonie sowie Wagners Siegfried-Idyll und Tannhäuser-Ouvertüre zur Aufführung gelangten. Sogar eine Bruckner-Feier mit der ersten Sinfonie des Meisters soll im Dezember stattgefunden haben, sowie auch Aufführungen zeitgenössischer Werke geplant sind.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Deutsches Händelfest in Leipzig. Das für Ende September 1924 geplante dreitägige Händelfest ist nunmehr endgültig auf die Zeit vom 6.—8. Juni 1925 festgesetzt worden. Die Programme werden alle Gebiete des Händelschen Schaffens umfassen. Die Geschäftsstelle des Deutschen Händelfestes befindet sich in Leipzig, Nürnbergerstraße 36 (bei Breitkopf & Härtel).

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Ein Jubiläum der Singakademie zu Glogau. Am 12. und 13. Dezember 1924 feierte die Glogauer Singakademie ihr fünfundsiebenzigjähriges Jubiläum. Weit über Schlesien hinaus genießt das Kunstinstitut in Musikerkreisen hohes Ansehen, das tüchtige Dirigenten wie Thieriot, Kniese, Heidingsfeld, Dr. Niessen, von Lupke, Dr. Mennicke, Lorenz fest begründet haben, und wieder steht in Kurt

Anders, dem der stattliche Chor der Singakademie erst seit kurzer Zeit anvertraut ist, ein Mann an der Spitze des Vereins, der wohl befähigt ist, das Erbe seines großen Vorgängers zu hüten und zu pflegen.

Überlieferungsgemäß brachte das erste Festkonzert ein großes Chorwerk, wofür Händels Messias ausersehen war, der hierorts 1897 unter Dr. W. Niessen zum letzten Male aufgeführt wurde. Chor und Orchester erklangen im weiten Kirchenraume frisch und tonschön und die vom hiesigen Orchesterverein begleiteten Solopartien fanden durch das *Leipziger Rosenthal-Quartett* die denkbar beste Besetzung. Das Konzert des zweiten Jubiläumstages brachte in bunter Reihe hier selten gehörte Werke. Die glanzvoll vom Orchesterverein dargebotene Oberon-Ouvertüre von C. M. v. Weber schuf die stimmungsvolle Festfreude, die auch aus der daran anschließenden Festrede des Vorsitzenden, Oberstudiendirektor *Schäfer*, herausklang und die in poetischer Weise zu den vom Orchester begleiteten Sologesängen von Frau Ilse *Helling-Rosenthal* (Leipzig) überleitete. Die a-cappella-Chöre: „Von alten Liebesliedern" von Joh. Brahms, „Fünf Söhne" (ostfriesische Ballade) und die alten Weihnachtslieder „Wiegenlied in der Weihnacht" und „Kindelwiegen" zeigten den Singakademiechor auf seiner Höhe, geleitet von seinem feinsinnigen Dirigenten. Der Schluß des Jubiläumskonzertes war als eine Huldigung für den jüngst verstorbenen Dirigenten Julius *Lorenz* gedacht und dafür dessen Festhymne auserwählt, die er zum hundertjährigen Jubiläum des Männergesangvereines Arion in New York komponiert hatte. Orchester, Chor und Solosopran vereinigten sich in dem gewaltigen Werke, das deutsche Art und deutsches Lied preist, zu erhebender Wirkung und schufen einen glänzenden Abschluß des Festes, das als eine kulturfördernde Tat im Geistesleben der Heimat gewertet werden muß.

A. F., Glogau.

Breslau. Die Gilde schlesischer Tonsetzer, deren Gründung wir in der vorigen Nummer anzeigten, trat im Rahmen der 2. ostdeutschen Hochschulwoche zum erstenmal in drei Konzerten vor die Öffentlichkeit. Zur Aufführung gelangten Werke von Rich. *Wetz*, Hermann *Buchal*, Gerhard *Strecke*, E. A. *Voelkel*, A. *Ecklebe*, H. M. *Dombrowski* und Karl *Sczuka*. Interpreten waren neben Angehörigen der Gilde das *Schlesische Streichquartett*, Käte *Heidersbach* (Sopran), Toni *Peters* (Sopran), Bruno *Sanke* (Baß) und Willy *Kopmann* (Klavier). — Einsendungen von Werken und Anträge sind an die Geschäftsstelle der Gilde im Konservatorium, Ohlauerstr. 74, zu richten. Zuwahl erfolgt auf begründeten Antrag eines Mitgliedes bei Zweidrittelmehrheit der Stimmberechtigten. Beiträge werden nicht erhoben.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

BERLIN. *Gedenkfeier für Hermann Kretzschmar.* Für den am 10. Mai d. J. verstorbenen Hermann Kretzschmar veranstaltete die *Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik* am 24. November eine, dem Verewigten würdige, tiefergreifende Gedächtnisfeier. Die Orgelempore und ihre Umgebung war mit Grün geschmückt, und mitten in diesem Grün hatte man die Büste des Gelehrten und Künstlers aufgestellt. Der akad. Verein „Organum", dessen Ehrenmitglied der frühere Direktor der Akademie war, hatte seine Chargierten gesandt, die mit umflortem Banner neben der Büste Aufstellung genommen. Als Einleitung spielte Prof. Reimann Bachs F-Moll-Präludium und Fuge und der Männerchor der Akademie sang unter Prof. Martens „Ecce quomodo moritur justus" von Handl in Kretzschmars Bearbeitung. In den nun folgenden Ansprachen würdigte der Akademiedirektor Dr. Thiel des Meisters Verdienste um die Akademie und die Schulmusik; Universitätsprofessor Abert gedachte des gelehrten Musikers, Prof. Schünemann sprach über des Verstorbenen Einfluß auf die Hochschule für Musik, und zuletzt brachte Geheimrat Max Friedländer in besonders herzlicher Weise den Anwesenden den Menschen Kretzschmar nahe. Das Klinglerquartett spielte das Lento aus op. 135 von Beethoven, der Madrigalchor sang Kretzschmars Komposition: „Mit welch väterlicher Huld", und ein Orgelnachspiel Fritz Heitmanns schloß die Feier, die mit ihren vollendeten musikalischen Gaben und den schlichten, zu Herzen gehenden Worten tiefe und nachhaltige Eindrücke bei den Anwesenden hinterließ. Daß gerade die Akademie für Kirchen- und Schulmusik diese Feier veranstaltete, ist begründet, denn mit besonderer Liebe hing der Verewigte an dieser Hochschule. Ihre jetzige Form ist sein Werk, und die Entwicklung, welche die Schulmusik jetzt nimmt, ist zum großen Teil auf sein Wirken zurückzuführen. Die diesbezüglichen wertvollsten Gedanken haben Kretzschmar zum Vater. Sie werden sich erst genügend auswirken und allgemeine Wertschätzung erfahren, wenn wir aus dem Kunsttohuwabohu, das auch die Schulmusik nicht verschont hat, wieder in ruhigere Bahnen gleiten werden. Hoffentlich wird der Meister im Elysium durch die Lektüre der preußischen Schulmusikerklasse und Lehrpläne in seiner wohlverdienten Ruhe nicht gestört. Überflüssig erschienen die Titel des Verewigten auf der Einladung zu dieser Feier. Ein Mann von der Bedeutung Hermann Kretzschmars bedarf solcher Äußerlichkeiten nicht. Sehr bedauert wurde, daß zu dieser vornehmen Totenfeier nur ein sehr kleiner Kreis geladen wurde, anstatt daß sie in größerem Raume vor vielen Musikern stattgefunden hätte. Manchem

wäre die Bedeutung dieses deutschen Mannes für die deutsche Kunst klar geworden, und manche Schatten wären erhellt worden, die zum Teil durch unsachliche, ja sogar persönlich gehässige Nachrufe in der Presse das Leben und Wirken des Meisters verdunkelten. Die Akademie für Kirchen- und Schulmusik und ihr Kreis kennt ihren Kretzschmar und weiß ihn zu schätzen, denn dort hat er einen Markstein errichtet, den auch schwere Sturmfluten nicht wegspülen werden und der immer zu ernstem Gedenken des treuen Toten ermahnen wird. T. N.

LEIPZIG. Hier hat ein Zusammenschluß der *akademisch gebildeten Musiklehrer an höheren Schulen Sachsens* stattgefunden, der sich vor allem für den gefährdeten Musikunterricht an den betreffenden Schulen einzusetzen bemüht. Erster Vorsitzender ist W. *Buchheim* (Dresden, Bamberger Str. 40), zweiter Vorsitzender P. *Losse* (Leipzig, Waldstr. 74), Schriftführer *Flade* (Pirna).

Die Hochschule für Musik in Mannheim konnte unlängst die Feier ihres 25jährigen Bestehens begehen.

PERSÖNLICHES

— Fritz *Busch* hat für die nächsten fünf Jahre einen Vertrag für sein Verbleiben an der Dresdener Staatsoper abgeschlossen.

— Wie wir lesen, ist die seinerzeit durch die Presse gegangene Nachricht, daß der aus Japan heimkehrende Pianist Willi *Bardas* bei einem Autounglück bei Neapel ums Leben gekommen sei, irrig. Bardas liegt allerdings mit einem schweren Schädelbruch im Hospital zu Neapel.

— Prof. Franz *Mannstaedt* ist am 1. November nach 32jähriger erfolgreicher Tätigkeit an der Wiesbadener Staatsoper in den Ruhestand getreten.

— Der bekannte Cellovirtuose Alfred *Saal*, Mitglied des Wendling-Quartetts, wurde zum Professor an der Hochschule für Musik in Stuttgart ernannt.

— Karl *Alwin*, dem Kapellmeister an der Wiener Staatsoper, wurde vom österr. Unterrichtsministerium für seine Tätigkeit an der Musikakademie der Professortitel verliehen.

— Günther *Homann*, der in Erfurt ansässige bekannte Pianist, der teils allein, teils als Begleiter der Geigerin Alma *Moodie* zu Konzerten in Nürnberg, Würzburg, Schweinfurt, Erlangen, Bamberg und Zwickau engagiert war, hatte überall lebhaften Erfolg.

— Der Geiger Robert *Pollak* wurde für anfangs Februar für *vier* Konzerte nach Athen verpflichtet.

— *Busonis* nachgelassene und unvollendete Oper „Dr. Faust“ wird von seinem Schüler, dem Komponisten *Jarnach*, vollendet werden.

— Dr. Ralph *Mayer*, erster Kapellmeister des Reussischen Theaters zu Gera, ist zum Generalmusikdirektor ernannt worden.

Todesfälle:

— Xaver *Scharwenka*, der ausgezeichnete Pianist, Komponist und Musikpädagoge, ist wenige Wochen vor seinem 75. Geburtstage an den Folgen einer Blinddarmoperation dahingeschieden. Am 6. Januar 1850 zu Samter (Provinz Posen) geboren, kam Sch. bereits 1865 mit seinem älteren Bruder Philipp an die Kullaksche „Akademie der Tonkunst“ nach Berlin, wo er bei Kullak Klavier und bei R. Wüerst Komposition studierte. Nach Absolvierung der Akademie war er Lehrer daselbst (1868—74) und entwickelte sich in der Folgezeit zu einem glänzenden, im In- und Ausland wohlbekannten Pianisten. Im Jahre 1881 gründete er das seinen Namen tragende Konservatorium in Berlin, seine zweite Gründung: eine große Musikschule in New York, fällt in das Jahr 1891. Seit 1898 ständiger Direktor seiner inzwischen mit dem Klindworthschen Institut unter dem Namen „Klindworth-Scharwenka-Konservatorium“ vereinigten Musikschule, konzentrierte sich Sch. immer mehr auf seine musikpädagogische Stellung, wie er auch als Tonsetzer eine fruchtbare Tätigkeit entwickelte. 1914 eröffnete er noch mit W. Petzet eine weitere Musikschule mit Klavierlehrerseminar. Seit 1900 war der Verstorbene Mitglied der Berliner Akademie der Künste, ebenso wählte ihn der Musikpädagogische Verband zu seinem Vorsitzenden. Von Sch.s zahlreichen Kompositionen (Klavierkonzerte, Quartette, Trios, Sonaten u. a.; auch eine Oper „Mataswintha“, aufgeführt in Berlin, Weimar und New York, befindet sich darunter) erfreuen sich vor allem das Klavierkonzert in B-Moll sowie seine polnischen Tänze besonderer Beliebtheit. Das national-polnische Element tritt in seinen Werken stark hervor und wirkt mitbestimmend für ihren besonderen Charakter. Als Schriftsteller ist Sch. durch seine Methodik des Klavierspiels (1908), sowie seine 1922 erschienenen „Klänge aus meinem Leben“ bekannt geworden. Der größte Teil von Sch.s Werken sind bei Breitkopf & Härtel erschienen.

— Der verdienstvolle Leiter des Bremer Stadttheaters, der Intendant Hofrat Julius *Otto*, ist auf einer Dienstreise in München plötzlich gestorben. Das Kunstleben Bremens hat einen unersetzlichen Verlust erlitten. Das hohe Niveau des Bremer Stadttheaters ist vor allen Dingen der unermüdlichen, pflichtgetreuen, von großem künstlerischen Verständnis getragenen Arbeit des Herrn Hofrat Otto zu danken. Die Trauerfeier findet im Stadttheater statt unter Beisein des Senats und der Spitzen der Behörden. Zahlreiche Freunde trauern mit dem Theater um den Verlust des hochverehrten Mannes. E. M. K.

— Der namentlich in Männerchorkreisen sich eines wohlbegründeten Ansehens erfreuende Komponist Reinhold *Becker* ist in *Dresden* am 4. Dez. 1924 gestorben. Becker war eine mit dem Musikleben

dieser Stadt auf das engste verbundene Persönlichkeit, allein schon dadurch, daß er zehn Jahre hindurch an der Spitze der Dresdner Liedertafel stand, die auch den 82jährigen erst unlängst mit einer Reinhold-Becker-Feier ehrte. Geboren am 11. August 1842 in Adorf i. Sa., trat Becker 1860 als Nachfolger Louis Ellers an die Spitze eines von diesem gegründeten Streichquartetts, mußte aber infolge eines Armleidens das Violinspiel ganz aufgeben und widmete sich infolgedessen vornehmlich der Komposition. Durch seine Stellung an der Spitze der Dresdner Liedertafel mitbedingt war es, daß er sich vornehmlich der Männerchorkomposition zuwandte und auf diesem Gebiete auch zweifellos sein Bestes leistete. Den Bestrebungen Hegars, das orchestraltonmalerische Element diesem zugänglich zu machen, sich nicht verschließend, strebte B. eine zwischen ihnen und dem älteren Stil vermittelnde Richtung nicht ohne Erfolg an, und hierin wäre wohl die Bedeutung Beckers als Männerchorkomponist zu suchen. Unter seinen in dieses Gebiet gehörenden Werken ist u. a. zu nennen der in Kassel 1899 mit dem Kaiserpreis ausgezeichnete „Choral von Leuthen". Weitere Männerchöre, die den Namen Beckers noch lange auf den Programmen unserer Männergesangvereine figurieren lassen werden, sind: Abendglocken, Hochamt im Walde, Mahnruf, Eiland u. a. m. Unter seinen Liedern für eine Singstimme mit Klavier, stilistisch Aus- und Nachklänge der Mendelssohn-Zeit, wurde er besonders durch das volkstümlich gewordene Frühlingslied „Wenn der Frühling auf die Berge steigt" populär. Als Instrumentalkomponist versuchte sich B. mit einer Sinfonie, 2 Violinkonzerten, einem Streichquartett und einer Violinsonate. Aber auch als Opernkomponist trat er mit zwei Werken, einer lyrischen Oper „Frauenlob" und einem veristischen Einakter „Ratbold" (Text von Felix Dahn) hervor, die aber beide nur flüchtig in Dresden bzw. Mainz auf der Bühne erschienen. Bei der wesentlich lyrischen Einstellung der schöpferischen Begabung Beckers konnte das musikalische Drama nicht der Boden für eine erfolgreiche Betätigung seiner Muse sein. Für das musikalische Dresden bedeutete sein Hinscheiden aber unter allen Umständen den Verlust einer angesehenen künstlerischen Persönlichkeit. Ein vollständiges Verzeichnis seiner Werke erschien, von F. A. Geissler bevorwortet, im Verlag von F. E. C. Leuckart-Leipzig. O. S.

— Bernhard *Zweers*, der holländische Komponist und Musikpädagoge, starb 70jährig in Amsterdam. Z., der seinerzeit bei Jadassohn in Leipzig studierte, ist namentlich durch seine dritte Sinfonie „An mein Vaterland" bekannt geworden.

— Kammersänger Anton *Balluff*, einst eine der ersten Stützen des Stuttgarter Hoftheaters, starb im Alter von 78 Jahren.

— Eduard Dietrich *Götze*, Pianist, Komponist und ehemaliger Lehrer der Musikschule zu Weimar, starb daselbst.

Berufungen und Verpflichtungen:

— Max *Drischner*, der unseren Lesern von früheren Heften her als Mitarbeiter für Cembalo und Lautenmusik wohlbekannt sein dürfte, wurde als Nachfolger von Professor Hielscher zum Kantor und Organisten der St. Nikolaikirche in Brieg gewählt.

— Kammersänger Ludwig *Heß*, dem geschätzten Breslauer Gesangslehrer, wurde eine Professur an der Berliner Musikakademie übertragen.

— C. Jos. *Trümper* aus Köln zum Städt. Musikdirektor in Oberhausen.

— Otto *Sommer*, Kapellmeister des Landestheaters Oldenburg, zum Dirigenten des Braunschweiger Musikvereins und der Liedertafel.

— Hans Hermann *Nissen* von der Großen Volksoper als Heldenbariton an die Münchener Oper.

— Günther *Ramin* hat seinen Ruf an die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik nunmehr endgültig abgelehnt. Daß dieser ausgezeichnete Künstler Leipzig erhalten bleibt, wird hier allenthalben nur begrüßt werden können.

— Dr. Ludwig *Neubeck* ist von den städtischen Kollegien in Rostock fast einstimmig (mit 60 Stimmen gegen 6) die *Fortführung* der *ganzjährigen Spielzeit* für die *nächsten zwei Jahre* zugebilligt worden. Dadurch ist der unveränderte Fortbestand der Städtischen Bühnen Rostocks mit Oper, Operette und Schauspiel bis zum Jahre 1927 gesichert.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Die Musikgeschichtliche Kommission des Preußischen Kultusministeriums hat mit dem Verlage Breitkopf & Härtel in Leipzig die Fortsetzung des Monumentalwerkes „*Denkmäler deutscher Tonkunst*" vereinbart. Es werden zunächst 20 weitere Bände erscheinen. Leiter der Veröffentlichung ist Hermann Abert, Berlin. — Die wissenschaftliche Auswertung der neuen Denkmälerbände wird — es ist dies eine Neuerung — in gesonderten Beiheften zusammengefaßt. Mit den Partiturausgaben soll möglichst gleichzeitig auch das erforderliche Aufführungsmaterial erscheinen. — Daß es wieder zur Herausgabe älterer, wichtiger Tonwerke in diesen wissenschaftlichen Publikationen kommt, ist überaus zu begrüßen, und daß man von allem Anfang daran denkt, auch Aufführungsmaterial bereitzustellen, wird gerade heute zahlreichen Musikern, die ältere Musik zur Aufführung bringen, lieb sein.

In *Linz* ist die Errichtung eines Konzerthauses geplant, das den Namen *Bruckner-Gedächtnishaus* tragen soll. Die bereits fertiggestellten Pläne sehen

einen Saal mit 3800 Sitzplätzen vor, der Chor- und Orchesterraum soll nach modernsten Grundsätzen mit Versenkung konstruiert, sowie eine große Orgel eingebaut werden. 4 Milliarden Kronen sollen für das Unternehmen bereits sichergestellt sein.

Musikdirektor Gesanglehrer Fritz *Rögely* debütierte am Berlinischen Gymnasium zum Grauen Kloster erfolgreich mit einer Violinsonate eigener Komposition und einer Aufführung von Bruckners Te Deum durch den Schülerchor.

Für das im nächsten Sommer stattfindende 5. *Donaueschinger Kammermusikfest* können Kompositionen bis zum 1. Februar eingereicht werden. Die Einsendungen sind, mit Rückporto versehen, an Musikdirektor Heinrich Burckard, Donaueschingen i. Baden, zu richten.

Eine Neubearbeitung der *Zauberflöte* von Felix *Weingartner* findet in der Mailänder Scala ihre Erstaufführung. Die Bearbeitung erscheint als Buch bei Georg Müller.

Am 2. Kammermusikabend des *Gürzenich-Quartettes* in Köln kam u. a. das dritte Streichquartett Es-Dur op. 64 von Felix *Woyrsch* zur Aufführung.

Drei Frauenchöre von Fritz *Reuter* wurden in einem Konzert des Geraer Damenchors mit Erfolg uraufgeführt.

Die Holländische Bläservereinigung brachte in Haag das Blassextett op. 38 von Hans *Bullerian* zur Erstaufführung. Das Werk erschien bei Simrock, Berlin.

Berlin. Dr. Fritz *Stege* ist auf Grund mehrerer erfolgreicher Vorträge über die Zusammenhänge zwischen Musik, Aberglaube, Sage und psychologischen Grenzgebieten eingeladen worden, seine Vorträge außerhalb Berlins in der parapsychologischen Studiengesellschaft zu *Köln a. Rh.*, in *Magdeburg* u. a. zu wiederholen. Seine Forschungen erscheinen demnächst als „Beiträge zu einer Metaphysik der Musik" im Musikverlag Ernst *Bisping*, Münster i. W. im Druck.

Der Verein für die Geschichte Berlins veranstaltete seinen ersten Vortragsabend, an dem Dr. Herbert *Biehle* über „Kammermusik der Frühromantik" sprach. Von Mitgliedern der Staatskapelle konnte man dabei unter seiner Leitung Werke von E. Th. A. Hoffmann und dem Prinzen Louis Ferd. von Preußen hören, die lebhaften Beifall auslösten.

Wie wir lesen, soll die *Jazz-Band* in das Orchester der Metropolitan-Oper in New York eingegliedert werden. Der Präsident des Verwaltungsrats der New Yorker Oper, Otto H. Kahn, von dem diese Neuerung ausgehen soll, äußerte sich der Presse gegenüber, daß die Jazz-Band zwar dem Orchester eingefügt werden, aber nur bei speziellen Kompositionen halbernsten Charakters Verwendung finden soll. *Außerdem sollen Textbücher ausgewählt werden, die eine geeignete Grundlage für Jazz-Band-Musik bilden.* Man erhoffe einen großen Erfolg von dieser Neuerung, da das amerikanische Publikum eine besondere Vorliebe für derartige Musik habe. — Vermutlich dürfte sich Herr Kahn nicht getäuscht haben.

Das *Schachtebeck-Quartett* bringt in Berlin-Dresden-Stettin ein interessantes Streichquartett von dem jungen Italiener Franco *Sartori* zur Aufführung. Das Werk wurde bereits in Stettin mit großem Erfolge aufgeführt und wird vom Schachtebeck-Quartett auch auf seiner Italienreise in der zweiten Hälfte des Winters in mehreren Städten gespielt.

ZU UNSERER MUSIKBEILAGE

In unserer an echten Liedern so armen Zeit glauben wir unsern Lesern, vor allem den Löns-Freunden, eine besondere Freude zu machen, wenn wir hier aus der erst kürzlich im Steingräberverlage erschienenen Sammlung von Lönsliedern in der Vertonung von Karl August *Fischer* einige zum Abdruck bringen. Das erste und dritte sind Strophenlieder, das zweite, ein in seiner Art ganz ergreifendes Stück, ist zwar nicht strophisch behandelt, wirkt aber insofern ganz einheitlich, als das ganze Lied mit einigen immer wiederkehrenden, den leidenschaftlich-traurigen Charakter des Liedes bestimmenden Intensitätsmotiven gearbeitet ist. Wir überlassen es nun den Lesern selbst, sich mit diesen tief und echt empfundenen Liedern, die kürzlich in einem Berliner Liederabend sehr warm aufgenommen wurden, recht eingehend zu beschäftigen. W.

GESCHÄFTLICHE MITTEILUNGEN

Dieser Nummer liegt bei ein Prospekt des Bücherwurms, Einhornverlag Dachau, ferner eine Liste unserer Verleihzentrale sowie ein Titelblatt für den Jahrgang 1924 der Z. f. M. Wir machen unsere Leser darauf aufmerksam, daß beim Verlag noch Einbanddecken für den letzten Jahrgang der Z. f. M. zum Preis von M. 1.30 inkl. Porto zu haben sind.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

92. JAHRG. LEIPZIG / FEBRUAR 1925 HEFT 2

Gegen die moderne Orgel

Von Domorganist Erwin Zillinger, Schleswig

I.

Die Mehrzahl der musikalischen Menschen steht heute der Orgel fremd gegenüber, ein großer Teil sogar ablehnend. Die Gutwilligen bringen es bestenfalls zu einem etwas hilflosen Staunen, aber nur die wenigsten haben ein lebendiges inneres Verhältnis zur Orgelkunst. Bezeichnend ist die Rolle, die die Orgel in der Dichtkunst spielt: wenn sie überhaupt erwähnt wird, ist sie stets nur die „brausende Orgel". Und man kann leicht beobachten, daß auf die meisten Zuhörer einzig die beiden Extreme, das „Brausen" und das „Säuseln", Eindruck machen.

Jedenfalls besteht die Tatsache, daß selbst hochmusikalische Menschen trotz ehrlichen Bemühens meist keine wirkliche Fühlung mit der modernen Orgel gewinnen können, in einzelnen Fällen kommt wohl einmal — wenn Leute wie Straube oder Ramin an der Orgel sitzen — ein starker Eindruck zustande. Aber wie oft sind es nur einzelne Stellen, die unmittelbar wirken, während es im übrigen dann heißt: „Das habe ich nicht recht verstanden." Dieselben Leute, die beim Hören einer Sinfonie Takt für Takt innerlich mitgehen, erfassen von einem Bachschen Orgelstück nur kümmerliche Bruchstücke und ein mehr oder weniger verschwommenes Gesamtbild. Und doch sind Bachs Orgelwerke (nach H. Kretzschmar) ebensolche Gipfel der Musikgeschichte wie Beethovens Sinfonien. Wir können uns der Erkenntnis nicht verschließen, daß die ungeheure Welt der Orgelmusik heutzutage — trotz Straube und seiner Schule — für die große Mehrzahl aller Musikfreunde ein Buch mit sieben Siegeln ist. Und ebensowenig läßt sich die auffallende Tatsache leugnen, daß alle Musiker von Rang, die nicht zufällig selbst Orgelspieler sind, die moderne Orgel ablehnen.

II.

Drei Hauptursachen haben diese Lage herbeigeführt: *der Verfall des Orgelspiels nach Bachs Tode*, *der Verfall der Produktion für die Orgel* ebenfalls seit dieser Zeit und *der Verfall der Orgelbaukunst*. Die Folgen dieser drei aufs engste miteinander zusammenhängenden Erscheinungen treten in der zweiten Hälfte des 18. und während des 19. Jahrhunderts immer deutlicher zutage.

Die Orgel, im 16. und 17. Jahrhundert wahrlich die Königin unter den Instrumenten, von königlichen Meistern gespielt und von ihnen mit den erhabensten Schöpfungen betraut, sank im Laufe eines Jahrhunderts von ihrer Führerrolle herab zum verachteten und von keinem führenden Musiker mehr ernst genommenen Aschenputtel. Einst im Brennpunkt des Musikgeschehens stehend, begegnete sie nun fast völliger Gleichgültigkeit von seiten der großen Tonmeister, sowohl der schöpferischen wie der reproduzierenden. Die Komponisten wandten sich dem Orchester zu, um ihre tiefsten Gedanken auszusprechen (Beethoven), die Virtuosen bevorzugten Klavier und Geige — an die Orgel dachte keiner mehr. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts trat eine Wendung ein, als *Reger* kam und als erster großer Tonmeister wieder Musik für die Orgel schuf, und *Straube* der Welt ihre Herrlichkeit offenbarte. Durch diese beiden Männer hat der Niedergang des *Orgelschaffens* und des *Orgelspiels* ein Ende gefunden. Nicht aber der Niedergang des *Orgelbaues*, der die eigentliche Ursache darstellt sowohl für den Verfall jener beiden Kunstgebiete wie für die besonderen Schwierigkeiten, denen heute das wiedererwachende Interesse für die Orgelkunst begegnet.

III.

Heute vom Verfall der Orgelbaukunst zu reden, mag den meisten verwunderlich vorkommen angesichts der modernen Riesenorgeln, z. B. in St. Michaelis in Hamburg (von Walcker 1912 erbaut, 163 Register), oder in der Jahrhunderthalle in Breslau (1913 von Sauer, 200 Register), um nur die größten zu nennen. Wunderwerke der neuzeitlichen Technik zweifellos, Höchstleistungen in ihrer Art, aber zugleich Wendepunkte einer Entwicklung, die sich uns jetzt mit völliger Klarheit als Irrweg offenbart.

Die Orgel ist im Laufe der Zeit sich selbst untreu geworden. Sie strebte nach „Ausdruck" im Sinne des Orchesters, nach Biegsamkeit des Tones, nach „persönlicherem" Spiel. Ganz allmählich begann diese Entwicklung (sie ist schon zu Bachs Lebzeiten zu spüren), dann immer entschiedener und bewußter suchte man die Annäherung an das alles beherrschende Orchester. Der Erfolg, unter dem wir heute leiden, ist, daß die Orgel weder eine richtige Orgel noch ein richtiges Orchester, sondern ein unglückseliges Zwitterding zwischen beiden geworden ist. Das ihr eigentümliche wesentlich Orgelhafte hat sie eingebüßt, das schrankenlos Orchestermäßige ist ihr letzlich doch verschlossen. Der nächste Schritt weiter in dieser Richtung, das „Oskalyd", bedeutet bereits das Ende der Orgel: sie wird zum Orchestrion.

Hand in Hand mit der Abwandlung der Orgel ins Orchestrale ging eine bedenkliche Abwärtsentwicklung des rein Technischen, Handwerklichen im Orgelbau, die hier nur gestreift sei. Die fabrikmäßige Herstellung von Orgeln verlor den Zusammenhang mit der alten, künstlerischen Tradition. Die Folge war eine Verwahrlosung und Verwilderung in der Disposition (= Zusammenstellung und Anordnung der Register) und Konstruktion, die sich erst dann in ganzem Umfang offenbart, wenn man praktische Vergleiche anstellt. Die Werke aus der Blütezeit des Orgelbaues besaßen fast ausschließlich Register aus edlem Metall (Zinn, Kupfer). Wie stark und schwer sind die alten Register, denen Jahrhunderte nichts von ihrer Tonschönheit rauben konnten, wie solide konstruiert, wie unübertrefflich in der Intonation! Heute baut man vorwiegend aus Holz und geringwertigen Legierungen (Zink), ja aus Pappe. Der schlechte Einfluß auf den Klang ist unausbleiblich. Es hat nicht an Männern gefehlt, die die Mängel der Konstruktion und Intonation erkannten und gegen das Verfehlte der Orchesterorgel ihre Stimme erhoben, so *Albert Schweitzer* in seiner höchst beachtenswerten Schrift

„Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst“ (Breitkopf & Härtel 1906). Trotz solcher vereinzelter Warner hat die moderne Orgel ihren Siegeszug vollendet. Mit Beschämung sehen wir, daß der Erneuerungstaumel der vergangenen Epoche selbst vor den erhabensten Kunstwerken der älteren Zeit nicht haltmachte, sondern radikal umbaute oder besinnungslos abbrach und durch Fabrikware ersetzte, was vorhanden war. Spaniens Beispiel zeigt, wie bei pietätvoller Bewahrung des Alten Neues erprobt und aufgestellt werden kann; man findet dort in den Kirchen meist neben den alten an anderer Stelle die später errichteten Orgeln. In Deutschland kann man die wenigen unversehrt erhaltenen Werke aus der Blütezeit der Orgelkunst heute an den Fingern herzählen. So darf der Satz aufgestellt werden: von hundert deutschen Organisten wissen neunundneunzig gar nicht, was eine wirkliche Orgel ist, weil sie nie eine gehört haben.

IV.

Ein glückliches Geschick hat es gefügt, daß in Hamburg ein Werk von höchstem Rang sich erhalten hat: die 60stimmige Orgel des Arp Schnitger in der Jakobikirche. Es ist das unschätzbare Verdienst *Hans Henny Jahnns*, des genialen Hamburger Orgelbauwissenschaftlers und Architekten, die Bedeutung dieses Werkes wiedererkannt und aus solcher Erkenntnis weittragendste Folgerungen gezogen zu haben. Auf Grund jahrelanger Studien an dieser und anderen alten Orgeln ist es ihm gelungen, die technischen Geheimnisse jener vollendeten Orgelbaukunst zu ergründen und das Klangideal der wahren Orgel in voller Reinheit wiederzufinden. Seinem genialen Spürsinn blieb nichts verborgen und er stellt seine Entdeckungen mit Unerbittlichkeit dem modernen Orgelbau gegenüber. Er hat den großzügigen Plan gefaßt und bereits zu verwirklichen begonnen, das großartige Schnitgerwerk, das leider nicht in allen Teilen unversehrt erhalten ist, kompromißlos wieder in seinen ursprünglichen Zustand zu versetzen. Er zog Günther Ramin zu historischen Konzerten in St. Jakobi nach Hamburg, wodurch aufs schlagendste die epochemachende Bedeutung des wiederentdeckten Werkes praktisch erwiesen wurde.

Wie eine Offenbarung wirken diese Ramin-Konzerte an der Schnitgerorgel. Man lauscht den wie aus anderen Welten kommenden Klängen von nie geahnter Schönheit, Herbheit und Reinheit wie einer göttlichen Verkündigung. Man vernimmt mit unsäglichem Entzücken Klangbilder von bis dahin unvorstellbarer Art, Klangfarben, für die jeder Vergleich im Reich der Musik fehlt. Man genießt mit beglücktem Staunen die kristallene Klarheit der Polyphonie, die sich mühelos erschließt und auch in den verschlungensten Geweben immer durchsichtig bleibt. Es ist des Wunderns kein Ende, daß so etwas überhaupt möglich ist. Dieser Eindruck fand seinen Niederschlag sogar in den Tagesblättern: „Es war ein erschütterndes Erlebnis. Man schämte sich, diese Orgel bisher nicht zu kennen.“

V.

Worin besteht nun das Grundandere dieser Orgel gegenüber unseren heutigen Instrumenten?

„Das Verblüffende, für unsere Ohren völlig Neue bei diesem Werk ist die Wirkung des klingenden Materials ohne jedes mechanische Hilfsmittel wie Schwellung oder Koppelung. Der Manualwechsel allein ersetzt alle von der neuzeitlichen Orgel her gewohnten Mischungen. Naiv und brutal, demütig und königlich zugleich erwachen Klänge, die — ein Instrument verleugnend — geradeswegs von Wind und Wasser, Luft und Sonne zu stammen scheinen*).“

*) Das Folgende nach Jahnn.

Die Dispositionsweise des Werkes schlägt unmittelbare Brücken zu jenen teils märchenhaft schönen Werken, von deren Existenz uns Michael Praetorius in seinem Syntagma musicum berichtet hat. Die ganz strenge Trennung der Manualtypen, wie sie noch um das Jahr 1600 in dem Bewußtsein, daß das Klangbild der Orgel sich aus zwei Faktoren, der Oktavenpyramide: 16′, 8′, 4′, 2′, 1′ als Solostimmen und der quintenuntermischten Mixtur als spätem und wildem Element zusammensetzte, wach zu sein schien, ist zwar bei Schnitger nicht mehr vorhanden, vielmehr tragen alle Manuale beide Faktoren in gleichem Maße. Doch ist die Orgel Schnitgers von solcher Größe und solcher Weisheit in der Mensurbestimmung und Stimmenauswahl, im zentral gelegenen Hauptwerk so sehr im Banne des Vorjahrhunderts, das den Meister an so vielen Orgeln Hamburgs umgab, daß sich ihm in den einzelnen Werken alle jene Klangfaktoren unterstreichen, die ursprünglich berufen waren, jene großartige und weise Manualtypisierung hervorzurufen. In dieser Orgel finden wir die großen Mixturen, die mit nur einer Grundstimme spielbar sind; dadurch wird erwiesen, daß die gute, alte Orgel buchstäblich keine „Hilfsstimmen" besessen hat, daß der Äqualklang ein stümperhaftes Vorurteil, daß in gedruckten und geschriebenen Noten für die Orgel nur die Taste bezeichnet wurde, nicht aber die Tonhöhe. Die Farbigkeit der Orgel ist, obgleich sie beinahe aller Charakterstimmen entbehrt, geradezu unerschöpflich.

Hier die Disposition:

Im Hauptwerk:
Prinzipal 16′
Quintadena 16′
Oktava 8′
Spitzflöte 8′
Gedackt 8′
Oktava 4′
Rohrflöte 4′
Flachflöte 2′
Superoktav 2′
Rauschpfeife 3fach
Mixtur 7 : 8 : 9 : 10fach
Trommet 16′
Scharf 4 : 5 : 6fach
Cimbel 3fach
Trommet 8′
Voxhumana 8′
Trommet 4′

Im Brustpositiv:
Prinzipal von Holz 8′
Oktava 4′
Hohlflöte 4′
Waldflöte 2′
Sesquialtera 2fach
Scharf 4 : 5 : 6fach
Trechterregal 8′

Im Oberpositiv:
Prinzipal 8′
Rohrflöte 8′
Holzflöte 8′
Spitzflöte 4′
Oktava 4′
Nassat 3′
Gemshorn 2′
Oktava 2′
Sifflöte 1′
Sesquialtera 2fach
Scharf 6 : 7 : 8 : 9fach
Dulcian 16′
Bärpfeife 8′
Schalmey 4′

Im Rückpositiv:
Prinzipal 8′
Gedackt 8′
Quintadena 8′
Oktava 4′
Blockflöte 4′
Nassat 3′
Oktava 2′

Im Pedal:
Prinzipal 32′
Oktava 16′
Subbaß 16′
Oktava 8′
Oktava 4′
Nachthorn 2′
Mixtur 6 : 7 : 8fach
Rauschpfeife 3fach
Posaune 32′
Dulcian 16′
Posaune 16′
Trommet 8′
Trommet 4′
Cornett 2′

Und dieses Werk wurde während des Krieges zu einer Ruine gemacht. Die Prospektprinzipale 32′, 16′, 8′ wurden eingeschmolzen, die edelsten Register Schnitgers, von nicht zu überbietender Trefflichkeit der Arbeit, wie die kläglichen Überreste dieser Pfeifenreihen beweisen. Unbegreiflich für den Verstehenden. Man bildet Reservate für Landschaften, schützt Seltenheiten der Flora und Fauna, Unica der Architektur, alte Brunnen usw. — ein einmaliges Kunstwerk wie die Jakobiorgel, die einzig und un-

erreicht unter den wenigen noch erhaltenen Orgeln Schnitgers dasteht, hat man trotz heftigen Protestes verantwortlicher Stellen für nicht schutzbedürftig erachtet. Erkannte denn niemand, an welches Werk die Hand gelegt wurde? Ahnte keiner, daß von ihm eine Erkenntnis ausgehen konnte von geradezu epochemachender Bedeutung für Orgelspiel und Orgelbau?

Daß die Wirkungen dieses Instruments in der Tat umwälzend sind, bezeugt jeder Organist, der sich einmal ernsthaft mit ihm beschäftigt hat. Allen voran hat Prof. D. Straube, der frühere überzeugte Verfechter der orchestrellen Orgel, nach tagelangen intensiven Studien in St. Jakobi eine wesentliche Wandlung seiner Ansichten vollzogen. Eine in Vorbereitung befindliche Neuausgabe von Werken alter Orgelmeister wird seine veränderte Stellung dartun. Straube, der die Freiburger Praetoriusorgel Prof. Gurlitts eingeweiht hat, sieht in dem Schnitgerwerk die an sich hochbedeutenden und verdienstvollen Bestrebungen Gurlitts weit übertroffen.

Angeregt durch Jahnns Entdeckungen und durch die Renovierungsarbeiten an der Schnitgerorgel, fand der Organist der Luthergemeinde in Lübeck, Orgelbaumeister Karl Kemper, in der Lübecker Jakobikirche eine unbenutzt stehende 30stimmige Seitenorgel von höchstem Wert. Sie ist 1637 von Stellwagen renoviert, nachdem sie vorher 100 Jahre nicht gespielt worden war, stammt also aus vorreformatorischer Zeit.

Hier die wundervoll klar aufgebaute Disposition:

Im Werk:		In der Brust:	
Prinzipal 16′	Spielpfeife 8′	Gedackt 8′	Regal 8′
Oktave 8′	Rohrflöte 4′	Quintade 4′	Schalmey 4′
Oktave 4′	Trompete 8′	Waldflöte 2′	Cimbel 2fach
Oktave 2′	(2 Registerzüge,		
Mixtur 4—5fach	Baß u. Diskant)		

Im Rückpositiv:		Im Pedal:	
Gedackt 8′	Quintade 8′	Subbaß 16′	Posaune 16′
Prinzipal 4′	Hohlflöte 4′	Prinzipal 8′	Spielpfeife 8′
Oktave 2′	Scharf 3—4fach	Bordun 4′	Regal 2′
Krummhorn 8′	Trechterregal 8′		

Ein wahres Kleinod von fast noch bezauberndere, intimerer Wirkung als das Hamburger Werk. Darauf zu spielen ist eine Wonne. Wie plastisch läßt sich da aufbauen, wie prachtvoll heben sich Haupt- und Zwischensätze voneinander ab!

Daß auch in Stralsund in der Marienkirche ein großartiges 50stimmiges Werk von Stellwagen aus dem Jahre 1659 sich völlig unversehrt erhalten hat, sei noch mit angeführt.

VI.

Jahnn hat seine reformatorischen Gedanken über das Wesen der Orgel bisher in einer Schrift „Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges“ (Ugrino Verlag, Klecken bei Harburg a. E. 1922) niedergelegt, aus der im folgenden einige Sätze wiedergegeben seien.

„Die Orgel ist nicht Ding an sich, sie ist nicht für den Virtuosen geschaffen, daß er von einem leichtgläubigen Publikum eine Anerkennung erfahre — sie ist ganz und gar nicht eine Ansammlung von Instrumentennachahmungen.“ In dieser Stellungnahme Jahnns liegt ungeheuerste Ablehnung einer ganzen Generation mitsamt ihrer Literatur. Jahnns Auffassung und gesinnungsbewegende Ansicht von den Klangaufgaben der Orgel ist etwas, was in die aufs Virtuose und seine Herrschaft gerichtete Jetztzeit der

Orgelkunst hineinposaunt, wie Luthers 95 Thesen. „Der Orgelton ist starr, unsentimental, abstrakt; er gibt eine musikalische Linie ohne Zutat, ohne Kürzung wieder, er ist also unbestechlich. Das ist seine unbedingte und nicht anzweifelbare Stärke, die nur von den Stümpern der musikalischen Kunst bemängelt wird. Durch das Hinzutreten neuer Tonlinien, die nicht dem Instrument, sondern dem Kunstwerk der musikalischen Schöpfung zu danken sind, entstehen jene Anschwellungen, die aus dem Wesen der Offenbarung durch die Musik sich herleiten, jenes Verstummen, Atemholen, Hallen wie in schönen, erregten, traurigen oder unabwendbaren Wechselreden. — Mehr und mehr wird die Bestimmung der Orgel (mit wenigen Ausnahmen der Besinnung) der Sinnlichkeit oder Gegensätzlichkeit geopfert, und wenn in der Jetztzeit zuweilen alle Werke der Manuale in Schallkästen aufgestellt werden, so daß eine Klangfigur anwachsen, eine andere verschwinden kann, wenn der allgemein gewordene barbarische Rollschweller, die geistloseste aller Erfindungen, die je im Orgelbau gemacht wurden, jedes Organisten Fuß erlaubt, in zwei Takten irgendein Gepolter über die musikalischen Stimmen loszulassen, die vergewaltigt solcher Brutalität erliegen, dann sind wir auf jeden Fall unendlich weit vom Geiste des Instruments, der Musik und des guten Geschmacks entfernt. Ich bin der Ansicht, daß der moderne Orgelbau ein treffliches Ausdrucksmittel für die Unrast, für die Oberflächlichkeit, für die Alltäglichkeit, für das Virtuosentum unserer Zeit geschaffen hat, daß er sich aber ebensosehr gegen den Geist, gegen die Ewigkeitswerte, gegen die Einfalt in den Werken unserer unvergleichlich großen Meister vergangen hat. Die „gefühlvolle Orgel“ ist nun einmal ein Unding und ein Moloch, der die Musik verschlingt und alle Geister, die sich mühen, sie zu erfinden und zu vervollkommnen. Das soll man begreifen und die Ausdrucksmöglichkeiten der Orgel auf positiveren Wegen zu lösen versuchen.“

Solche positiven Wege weist Jahnn im Verlaufe seiner hier zitierten Schrift. Daß er sie auch praktisch geht, werden seine zur Zeit in der Werkstatt des Lübecker Orgelbaumeisters Karl Kemper im Entstehen begriffenen Orgelneubauten beweisen, bei denen übrigens die Spieltischanlage alle wünschenswerten technischen Erleichterungen für den Organisten enthält, so daß er nicht auf Registrantenhilfe angewiesen ist. Allerdings dürften unsere großen Orgelfabriken kaum imstande sein, sich auf die Jahnnschen Forderungen umzustellen; denn diese schließen alles Maschinenmäßige aus und verlangen persönliche künstlerische Arbeit. Das echte Kunsthandwerk kommt wieder zu Ehren.

VII.

„Wir haben uns heute daran gewöhnt, auf der modernen Orgel ebenso wie auf anderen Instrumenten ‚persönlich‘ zu spielen, wir bringen aus lauter ‚Persönlichkeit‘ im Spiel und in der Komposition die menschliche Leidenschaftlichkeit auf die Orgel und entstellen dadurch die Werke unserer großen Meister, indem wir sie durch unsere Menschenleidenschaftlichkeit lebendig machen wollen. Aber die Orgel selbst soll reden. Der Organist und seine Auffassung sollen dahinter verschwinden“ (Schweitzer). Die alten, echten Orgeln zwingen den Organisten, ganz sachlich dem Plan eines Präludiums, einer Fuge nachzugehen und das Kunstwerk einzig den ihm innewohnenden Gesetzen gemäß zu gestalten, Halbheiten, Unklarheiten, Willkürlichkeiten der Gestaltung sind einfach unmöglich. „Kein Instrument übt einen solchen Einfluß auf die Künstler aus. Vollkommene Orgeln erziehen Organisten zur Vollkommenheit; unvollkommene erziehen sie zur Unvollkommenheit und zum falschen Virtuosentum.“ Auf der großen St. Michaelisorgel in Hamburg konnte man beim Bachfest 1921 alle jene typischen Entstellungen

und Verzerrungen in Reinkultur hören, wie sie die technischen Errungenschaften der modernen Orgel mit sich zu bringen pflegen. So erstand das majestätische, prachtvoll klar gegliederte Es-dur-Präludium in einer elastischen Gummidynamik, die den Vergleich mit der Ziehharmonika nahelegte. Im Verlaufe der ersten zwanzig Takte bereits, deren Notenbild eindeutig ein gleichmäßig kraftvolles Forte verlangt, ebbte der Tonstrom geschmeidig bis ins Piano ab, um gleich darauf wieder flutartig anzuschwellen: die verblüffende Wirkung der vorzüglichen Crescendowalze. In den schlichten kleinen Choralvorspielen Bachs (Peters Band 5) boten sich uns kaleidoskopartig wechselnde Klangbilder, in denen der Cantus firmus mitunter zeilenweise in anderen Farben schillerte, wodurch zwar die Reichhaltigkeit der Kombinationsknöpfe gezeigt, dem Geiste des Kunstwerks aber ins Gesicht geschlagen wurde. Auch aus dem Fernwerk träufelte manchmal eine Choralzeile herab — kurzweilig genug! Die drei Jalousieschweller kamen den ganzen Abend kaum zur Ruhe und versahen jede hervortretende Solostimme mit „Ausdruck". — All solche Sünden an Form und Geist des Kunstwerks gestatten die echten, alten Orgeln nicht. Sehr richtig sagt A. Schweitzer: „Man täusche sich nicht: wie die Orgeln, so die Organisten. *Die Orgelkunst ist immer das Produkt der Orgelbaukunst.*"

Die moderne Fabrikorgel mit ihren dem Orchester angenäherten Ausdrucksmöglichkeiten bedingt ein menschlich-nervöses Orgelspiel, das Abbild des Irdischen, zeitlich Wandelbaren, Vergänglichen. Spieler und Hörer bleiben dabei allzuoft im Banne menschlicher Unzulänglichkeit. Aber „in Wahrheit Orgelspielen heißt: einen mit dem Schauen der Ewigkeit erfüllten Willen manifestieren" (Widor). Dazu bedürfen wir so gearteter Instrumente, wie die Alten sie hatten und wie Jahnn sie fordert. Dann werden wir den Umschwung erleben, der uns wieder eine große allgemeine Orgelkunst bringt und das Streben und Mühen der Organisten wird nicht mehr an den unüberwindlichen Schranken zuschanden werden, die heute der Orgelbau zwischen Hörer und Kunstwerk aufgerichtet hat.

Die nach den neuen oder vielmehr ganz alten Prinzipien erbauten Orgeln der Zukunft werden, gleich den Werken der vorbachischen Zeit, wieder das königliche Instrument darstellen, das „als irdischer Leib die Seele ewiger Musiken aufzunehmen bestimmt ist" (Jahnn). Mit ihrer unirdischen, überzeitlichen Schönheit werden sie wieder ihre erhabene, in erster Linie religiöse Aufgabe erfüllen können, die Menschen über sich hinauszuheben ins Reich des Ewigen, Göttlichen.

Liebt – auf Grund der Zauberflöte – die Frau oder der Mann tiefer und stärker?

Zu unserer Preisaufgabe

Von Dr. Alfred Heuß

Kein Zweifel, Mozart hat die Frage in dem Sinne beantwortet, daß er die Liebe des Mannes als die stärkere und tiefere ansieht. Da sich nun aber über diese Ansicht denn doch ganz gehörig streiten läßt, wird es zunächst darauf ankommen, eine genauere Untersuchung an Hand der Zauberflöte anzustellen. Zunächst wird man sagen können, daß kein Werk seinem Stoffe nach das Material zur Behandlung einer derartigen, tiefste Seiten einer Lebensauffassung betreffenden Frage günstiger bot als die Zauberflöte. Und zwar deshalb, weil das Liebespaar Tamino und Pamina die beiden Geschlechter in zwei gewissermaßen ganz gleichen Typen vertritt. Die beiden könnten, was Abstammung, Erziehung usw., betrifft, solche Zwillinge sein, die auch hinsichtlich ihres Wesens und Charakters miteinander übereinstimmen, nur vertritt eben jedes dieses Gleiche auf Grund seines Geschlechts, so daß wir zu sagen haben; *Was Tamino als Mann, als männliches Individuum ist, das ist, und zwar in genauester Übereinstimmung, Pamina als weibliches,* und zwar stellt jedes der beiden den gleichen Normaltypus eines feingearteten, gebildeten männlichen und weiblichen Wesens vor. Sobald wir das Paar von dieser Seite betrachten, ergibt sich etwas Besonderes, nämlich die Erkenntnis, daß in Wirklichkeit niemals zwei derartige gleichgeartete Wesen existieren, weil die Natur keine ganz gleichen Wesen schafft, sondern sie bei aller Ähnlichkeit, die sie haben können, nach Charakter und Temperament modifiziert. Diese in praxi nie vorkommende Gleichheit existiert aber dennoch, und zwar im theoretischen (abstrakten) Sinn oder in einer höheren Wirklichkeit, und gerade diese kann für den tief veranlagten Künstler maßgebend sein, in welchem Falle er sich aber veranlaßt sieht, diese höhere Wirklichkeit von und aus sich heraus zu schaffen. Wir werden bald sehen, wie wichtig diese grundlegende Unterscheidung einer realen und einer höheren Welt für unsere Zauberflötenfrage wird.

Zunächst gilt es auch, die als solche typische Gleichheit von Tamino und Pamina, die sich übrigens bereits in ihrem Namen kundgibt, nachzuweisen. An solchen Stellen fehlt es nicht, und zwar gibt es solche, in denen Mozart diese Gleichheit mit absichtlichster Genauigkeit betont und herausarbeitet. So vor allem in der allerersten Begegnung der beiden, wo es heißt (Finale des ersten Akts):

Pamina.
Er ist's! Ich glaub' es kaum! Er ist's!
Tamino.
Sie ist's! Sie ist's! Es ist kein Traum!

Singt Pamina zuerst, d. h. drückt sie ihre Freude zuerst aus, so Tamino in gesteigertem Ton. Sofort werden aber diese Ungleichheiten dadurch beseitigt, daß die Stimmen

genauestens miteinander vertauscht werden. Eine größere Übereinstimmung läßt sich in der Musik nicht erzielen, wenn Mozart nicht gewissermaßen als Mathematiker vorgehen wollte. In diesem Falle hätte er die beiden, damit keines vor dem andern auch nur ein Jota voraus hat, *unisono* singen lassen müssen, was, wie gesagt, Seelenmathematik bedeutet und überdies Mozarts Musikersinn widersprochen hätte. Hingegen dürfen wir es als spezifisch weiblich ansehen, wenn Pamina zuerst das Wort findet, ihrer Freude aber in der Mittellage, mit schamhaftem Geständnis Ausdruck gibt, worauf Tamino in voller männlicher Offenheit und mit dem Feuer der hohen Stimmlage sein Sie ist's! ausströmt. Aber, wie gesagt, diese in der Natur der Geschlechter beruhenden Unterschiede werden gerade an dieser Stelle, als das Liebespaar zum erstenmal sich gegenübersteht, sofort wieder ausgeglichen, und zwar aus keinem andern Grund, als um noch im besonderen zu zeigen, daß die beiden als Vertreter ihres Geschlechts ganz gleich sind, Tamino das als Mann ist, was Pamina als Frau.

Auch bei der zweiten Begegnung, beim Wiedersehen, macht sich diese typische Gleichheit noch in aller Deutlichkeit bemerkbar, zugleich aber auch die durch den Geschlechtergegensatz bedingte Verschiedenheit, die man aber doch erst so recht ins Auge fassen kann, nachdem man über unser Problem einigermaßen ins klare gekommen ist. Die Stelle, bei der man aber auch die Harmonik heranziehen muß, heißt:

Pamina. Tamino.
F e6 d7 G♮ C d6 e6 F b6 C F
Ta - mi - no — mein! O welch' ein Glück! Pa - mi - na — mein! O welch ein Glück!

Die allgemeine Übereinstimmung ist ohne weiteres ersichtlich, ebenso aber auch das Unterschiedliche. Man halte aber dieses Zusammentreffen zunächst mit dem ersten zusammen. Wieder findet Pamina zuerst das Wort, dieses Mal strömt sie aber ihre Melodie in freiem, wie erlöstem Atemzug aus, stehen sich doch die beiden nicht zum erstenmal gegenüber, sondern sehen sich nach einer schweren Trennung mit für sie beide, vor allem für Pamina, innersten Erlebnissen (Wahnsinns- und Selbstmordszene). Man erkennt also ohne weiteres, mit welcher Feinheit Mozart vorgegangen ist. Hingegen singt Tamino die genau gleichen Worte trotz deutlicher Übereinstimmungen anders, und wie leicht hätte sich eine genaue Wiederholung von Paminas Phrase — durch einfachste Rückmodulation nach F-Dur — herbeiführen lassen. Wichtig ist nun in dieser ganzen Stelle vor allem das harmonische Verhältnis. Während Pamina in die Dominante nach C-Dur moduliert, faßt Mozart bei Tamino mit solchem Nachdruck die Unterdominante ins Auge, daß unmittelbar auf C-Dur der B-Dur-Akkord, also die Unterdominante von F-Dur folgt. Selbst die gleiche Melodie hätte sich anders harmonisiert geben lassen, nämlich sogar mit nochmaligem Zurückkommen auf die Dominante von C-Dur auf die beiden ersten Taktzeiten, wodurch zwischen dem Liebespaar innigste harmonische Übereinstimmung hergestellt gewesen wäre, und zwar in dem Sinne, daß Tamino auf die für die Pamina-Stelle entscheidende Dominanttonart eingegangen wäre. Aber gerade davon will Mozart ganz und gar nichts wissen, vielmehr hält er die beiden Stellen so deutlich auseinander wie Dominante und Subdominante. Herrscht nämlich bei Pamina die erstere als bestimmende Instanz, so bei Tamino die letztere. Und diesen mit größter Deutlichkeit dargestellten Gegensatz der beiden Geschlechter gilt es zu deuten. Wir drücken uns so aus:
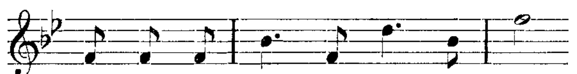
Bei der Frau ist die Liebe die Dominante, das herrschende und beherrschende Prinzip, zugleich dringt sie melodisch bis zu einem strahlend schönen, gleichsam die ganze Welt erleuchtenden Tone *a*. Beim Manne aber ist die Liebe Subdominante, also keineswegs herrschend und beherrschend, aber mit Kräften und Imponderabilien ausgerüstet, die mit seinem tiefsten (untersten) Wesen zusammenhängen, womit, nebenbei bemerkt, Mozart das Resultat neuester Forschungen auf diesem Gebiet vorwegnimmt und mit keinem größeren Zeitgenossen als Goethe übereinstimmt. Der Mann dringt dabei melodisch, d. h. hinsichtlich äußerer Sichtbarkeit, keineswegs bis in strahlende, leuchtende Höhen wie die Frau, aber die von innenst ans Tageslicht dringende Wärme verdankt die Welt denn doch dem Manne, und zwar vor allem dem noch besonders im Wesen der Liebe verankerten Manne, einem Mozart, Goethe, Luther, Shakespeare, Dante usw. So sehr bei der Frau die Liebe die Dominante bedeutet, wird trotzdem niemand bezweifeln, daß das Tiefste und Wahrste über Liebe von Männern gesungen, gedichtet und mithin auch — erlebt worden ist. Die Subdominante aber, die eine gewissermaßen unterirdische, unsichtbare Herrschaft führt und auf der das tiefste, gerade auch schöpferische Wesen beruht — welches immer wieder mit der zeugenden Liebeskraft zusammenhängt —, die Subdominante ist bei der Frau schwach vertreten. Man konsultiere zu diesem Zweck gerade auch unsere Stelle für Pamina, die keine Subdominante von F-Dur, der Tonica, sondern nur von C-Dur, der *Dominante*, enthält; nur diese, nicht aber die Tonica, ist vollständig. Hingegen finden wir, und zwar mit starker Betonung der Subdominante, bei Tamino alle drei Funktionen gleichmäßig vertreten. Das alles liegt für den erkennenden Musiker in herrlichster Klarheit vor Augen, wie nun einmal die Tonkunst in den Händen eines wahren, tiefen Menschen und echten Meisters für tiefste Erkenntnisse die einfachste und unauffälligste Kunst ist.

Bevor wir uns zu der Hauptstelle wenden, seien mit unserm jetzigen, soeben geschmiedeten musikalischen Funktionenschlüssel doch noch einige, mit unserem Thema zusammenhängende Pforten geöffnet. F-Dur ist keineswegs die Grund-, die Charaktertonart des Liebespaars, und zwar weder für Tamino noch Pamina, sondern nur eine der Oberdominanttonarten. Und zwar entsprechend dem seelisch gesteigerten Augenblick der beiden Begegnungen im ersten und zweiten Akt. Grund- und Charaktertonart für das Liebespaar ist *Es-Dur*, die Tonart des Werkes überhaupt. Für Tamino, dem wir gleich in seiner ersten, in Es-Dur stehenden Arie (Dies Bildnis) ins Herz blicken dürfen, sind nähere Ausführungen hierüber nicht erforderlich, wohl aber für Pamina. Sie hat ihre ausgeprägteste Solo-Äußerung — scheinbar — erst im zweiten Akt, in der G-Moll-Arie: „Ach, ich fühl's", wie sich überhaupt — wir werden bald sehen, warum — G-Moll bei ihr sehr stark, auch in unserer Preisaufgabenstelle, ausprägt. Ist aber etwa G-Moll ihre Grund-, ihre Charaktertonart? Keineswegs, denn sonst wäre ihr Wesen ja überhaupt in Moll verankert, sie also von Natur ein leidensvolles, unfrohes Wesen, mithin auch einem Tamino völlig entgegengesetzt, und gerade die Gleichheit des Paares hat ja als Grundlage zu gelten. Die G-Moll-Äußerungen erklären sich bei Pamina auf einfachste Art daraus, daß sie keineswegs in ihrem Normalzustand sich befindet, sondern, wie gerade in ihrer großen Arie, von Liebesschmerzen gepeinigt wird. G-Moll ergab sich für Mozart nun aber aus dem Prinzip der Dominantbeherrschung für Pamina. Die Dominante von Es-Dur ist B-Dur, davon die Paralleltonart G-Moll, die Dominantparalleltonart legte sich also für den Liebesschmerz Paminas mit Notwendigkeit nahe.
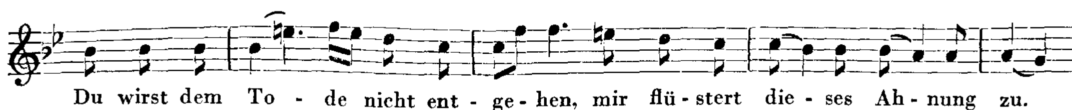
Wo finden wir aber das holde Geschöpf, sowohl von glücklicher oder unglücklicher Erregung unbeeinflußt, in ihrer Originaltonart? Nun, in dem Duette mit Papageno

(Bei Männern, welche Liebe fühlen), an dessen ganzem, echtem Es-Dur-Charakter der G-Dur-Naturbursche Papageno natürlich völlig unbeteiligt ist. Eine andere und bessere Gelegenheit, Pamina in ihrem eigentlichen Charakter einzuführen, gab es für Mozart überhaupt nicht. Wenn man nun im einzelnen Tamino und Pamina miteinander vergleichen will, und zwar eben in ihrem Grund-, gewissermaßen ihrem intelligiblen Charakter, so muß dies zwischen Taminos Bildnisarie und dem Duett geschehen. Die erste ist eines der außerordentlichsten *Entwicklungsstücke* und insofern ausgeprägt männlichen Gepräges, das Duett aber ein mit einem freien, das Ganze krönenden Schluß versehenes, leicht variiertes, schlichtes, seelisch aber sehr inniges Strophenlied von schwebend weiblichem Charakter — gewöhnlich wird es zu schwer genommen — mithin in jeder Beziehung durchaus weiblicher Art, textlich ein Hymnus auf die seelische und Geschlechtsliebe von Mann und Weib und insofern die höchste Bestimmung des letzteren erfüllend (auch eines Papageno, wenn man will). Ich muß es bei Andeutungen bewenden lassen, eine wirkliche Besprechung gerade auch der Bildnisarie wäre allerdings nötig, denn was trotz der massenhaften Literatur darüber vorliegt, ist weder vom menschlichen noch musikalischen Standpunkt aus hinreichend. Von Nutzen könnte es weiterhin sein, das Tonartenverhältnis auf Grund der hier gewonnenen Einsichten auch bei den andern Stücken des Paares zu untersuchen, wobei man zu überraschenden Ergebnissen gelangt. Derartige Untersuchungen müssen aber, was mit aller Entschiedenheit betont sei, auf menschlich-künstlerischer Grundlage unternommen werden, sonst gelangt man, wie es auch auf diesem Gebiet bereits der Fall ist, in eine Formalistik, die nicht minder geisttötend wirkt wie jeder andere rein formalistische Betrieb.

Nun aber endlich einmal zu unserer eigentlichen Stelle in dem Abschiedsterzett des zweiten Akts (Soll ich dich, Teurer). Absolut Neues wird sie uns zwar kaum mehr sagen können, da wir den Weg nicht *von* ihr, sondern *zu* ihr genommen haben, die Stelle ist es aber gewesen, die mich selbst auf die Frage aufmerksam machte, und zweitens ist und bleibt sie von ganz besonderem Werte. Ausgangspunkt des Terzetts ist B-Dur, also die Durdominante von Es-Dur. Die Tonart weist auf die von ihrer Liebe völlig beherrschte Pamina, die mit diesem ihrem erhöhten Liebesempfinden Tamino zurückhalten will. Tatsächlich beginnt auch *Pamina* das Terzett, und zwar mit einer ganz frei geschwungenen, offenen, ebenso liebe- wie hoffnungsvollen Frage; ist's doch, als stünde sie mit ausgebreiteten Armen der Liebe vor Tamino, um ihn von Sarastro an ihre Seite zu ziehen:



Sarastro wehrt ab und sagt, daß die beiden sich in frohem F-Dur — was, wie wir bereits sahen, aufs genaueste zutrifft — wiedersehen werden. Ihr durch die bevorstehende Trennung erhöhtes Liebesempfinden nützt also Pamina nichts, auch dann nicht, als sie sich nochmals in B-Dur an Tamino wendet. Nun versucht sie es bei: „Dein warten *tödliche* Gefahren“ mit Es-Dur. Es geht, liebster Tamino, an dein Leben, an dein Es-Dur. Nach B-Dur zurückmodulierend, gehen auf diese Warnung die beiden Männer überhaupt nicht ein. Nun schraubt sich Pamina in ihrer weiblichen Besorgnis und Liebe noch höher und begibt sich, von einer Ahnung redend, sogar nach F-Dur, welcher Stelle immerhin mit einigen Worten näher gedacht werden muß:



Das mit der Ahnung ist nun, mit Verlaub gesagt, ein kleiner, in solchen Dingen einer Frau ganz erlaubter Liebesschwindel. Denn eine wirkliche Todesahnung käme aus dem unteren Bewußtsein, also von tieferen Tonarten, her. Hätte weiterhin Pamina eine solche wirklich gehabt, so sänge sie nicht in Dur, sondern in Moll — denn der Tod ist in Fällen, wo er als vernichtendes Prinzip aufgefaßt wird, immer Moll —, ferner schreckhaft eindringlich und nicht in geradezu bestrickend schönen Liebestönen, denen wirklich nicht jeder Mann widerstehen könnte. Es ist auch gut, zeugt ferner von dem psychologischen Scharfsinn des Textes, daß in dieser Szene Tamino einen Beistand in Sarastro hat. Denn wir wollen offen genug das Geständnis machen, daß ein zärtlicher Geliebter derartigen Tönen seiner Geliebten allzuoft nicht widersteht. Ungemein reizvoll zu beobachten ist es nun auch, mit welchem männlichen Schwung — Tamino nimmt sich entschieden zusammen — unser männlicher Vertreter den bestrickenden Liebesversuchen Paminas begegnet. Das schöne, von innigster Liebe erfüllte Mädchen muß nun auch erkennen, daß sie tatsächlich mit ihrem Latein zu Ende ist, d. h. daß es mit dem Abschied, den sie verhüten zu können hoffte, wirklich ernst wird. Wir gelangen auch nunmehr an unsere Stelle. Paminens Worte:

O liebtest du, wie ich dich liebe,
Du würdest nicht so ruhig sein.

die Tamino mit:
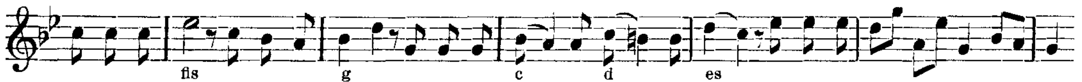
Glaub mir, ich fühle gleiche Triebe,
Werd ewig dein Getreuer sein.

beantwortet, setzten Mozarts psychologisches Denken vor eine schwere Aufgabe. Er konnte, sagen wir einmal so, *Pamina*, die ihr Liebesgefühl als das stärkere und tiefere ansieht, recht geben, was sie auch insofern beweist oder vielmehr zu beweisen *scheint*, als sie aus Liebesgram sich das Leben nehmen will. Um auch nicht einer Frage auszuweichen, fragen wir sogar, ob etwa auch Tamino, wenn er sich in ähnlicher Weise wie Pamina verlassen und verschmäht glaubte, das gleiche tun, also ebenfalls eine derart starke Probe seines Liebesempfindens geben würde. Wir sagen nein, fügen aber auch hinzu, daß Tamino in diesem Falle eine noch weit schmerzlichere, bis ans äußerste gehende Arie singen würde, wie sie Pamina in ihrer G-Moll-Arie erhalten hat. Aber zum Selbstmord schritte ein Tamino, der, wie nur immer zu sagen ist, als ein männlicher Normaltypus aufzufassen ist, nicht. Pamina gelangt aber wirklich zu ihrem Äußersten, läßt also über die Stärke und Tiefe ihres Liebesgefühls keinen Zweifel aufkommen. Es hätte also gerade an dieser Stelle, wo Pamina ihre Liebe der Taminos entgegenstellt, einem Komponisten naheliegen können, Pamina gewissermaßen recht zu geben, in welchem Falle er einen von tiefster Innigkeit erfüllten Gesang in *Es-Dur* — denn auf die Tonart kommts hier gerade an — geschrieben hätte. Dem Es-Dur-Wesen seiner Braut konnte dann Tamino das seinige entgegensetzen, wobei der Musiker sogar die Möglichkeit gehabt hätte, durch Wiederholung oder Variierung der Melodie Paminens schönste Übereinstimmung herzustellen. Zahllose Komponisten von Bedeutung hätten es nicht nur so gemacht, sondern sich darauf auch noch etwas zugute getan.

Noch ein weiteres hätte Mozart tun können und diesen Fall gerade heute zu besprechen, wo man das Ironische bei Mozart übertreibt, ist nicht unnötig. Im Anschluß

an die unserer Stelle vorangehenden Bemühungen Paminens lag es gerade einem Mozart durchaus nicht fern, unsere Worte als letzten Trumpf von Pamina ausspielen zu lassen, und es kann niemand widerlegen, ob sie *textlich* nicht so gemeint sind. Wenn in solchen Fällen alles nichts mehr nützt, dann sind die Frauen — unsere schönen Leserinnen werden da wohl kaum widersprechen — mit dem uns entgegengeschleuderten Vorwurf: Liebtest du mich so, wie ich dich liebe, dann gäbst du nach, ziemlich schnell bei der Hand, wobei es auch an Tränen nicht fehlt. Selbst wenn sie ganz echt sind, Mittel zum Zweck sind sie jedenfalls, und kein Menschenkenner sieht sich genötigt, sie als absolute Werte anzuerkennen. Gerade ein Mozart hätte das niemals getan, wenn er von der Auffassung dieser Worte als dem letzten Trumpf Paminens ausgegangen wäre. Daß er es nicht tat, läßt sich nun aber nicht nur mit ungefährer, sondern mit absoluter Bestimmtheit beweisen, und zwar durch die Erkenntnis der von Mozart mit souveränem Geist angewendeten Tonarten-Symbolik. Ohne diese stünde man denn doch auf keinem so sicheren Boden.

Indem Pamina ihre Worte in G-Moll zu singen bekommt, wissen wir eines bestimmt, daß es ihr heiliger Ernst ist, sie ihr innerstes, aber von Liebesschmerz getriebenes Wesen zum Ausdruck bringt. Denn in G-Moll stand auch ihre große Schmerzensarie, deren ohne weiteres zu empfindender Absenker unsere Stelle ist:



G-Moll ist aber die Paralleltonart von B-Dur, der Dominante von Paminens, durch Liebe beherrschten Es-Dur-Wesen und somit kann keinem Zweifel unterliegen, daß auch hier unser holdes Mädchen ihr tiefstes Gefühl uns offenbart, sofern gerade Liebesleid dieses enthüllt. Allerdings, insofern ist die Darstellung nicht ganz rein, ganz absolut, als ein gewisser aggressiver Ton des Vorwurfs mitspricht. Aber das ist nun schon einmal so; um noch so zärtlich gemeinte Vorwürfe kommen wir Männer in solchen Fällen selten herum, weil eben alle echten Paminen die Verhältnisse von ihrem Standpunkt, von ihrer Liebesdominante aus betrachten. Da sich nun aber der Mann auch noch von anderen Kriterien bestimmen lassen muß als nur von Liebe, so setzt er sich nur allzuleicht dem Vorwurf aus, kein so tiefes Gefühl zu besitzen, gerade auch die Liebe nicht so stark zu fühlen. Als hätte Mozart mit diesem Vorwurf gerechnet, zeigt er uns Tamino in dieser Szene wenigstens einen Augenblick auch in seinem Liebesschmerz, und diese Stelle möchte ich vor der anderen anführen. An und für sich beherrscht sich Tamino wirklich männlich, was ihm deshalb gelingt, weil er eben noch ein anderes, und zwar hohes, ideales Ziel vor Augen hat. Als es aber wirklich ans Abschiednehmen geht, stoßen wir auf eine Stelle, wo es einem ist, als kämen dem jungen Mann die Tränen in die Augen und andererseits, als suche er seinen Schmerz zu verbeißen; es geht, in der Dissonanz auf ges, wirklich hart auf hart; dazu die Anwendung des tiefsinnigsten, vor allem von Bach mit höchstem Bewußtsein angewendeten Liebesmotivs der Tonkunst überhaupt; hier die Stelle:



Wer sich einigermaßen in die paar Takte einlebt, wird ohne weiteres zugeben, daß Tamino das Schmerzliche der Liebe nicht nur eben so stark wie Pamina, sondern noch bedeutend intensiver fühlt, überhaupt etwas in dieser Musik zu finden ist, was man in der gesamten Pamina-Musik — auch nicht in der Wahnsinnsszene — nicht trifft. Es sind Töne — wir wollen uns kurz fassen —, die tiefster männlicher Liebesschmerz geboren hat, und deren Wesensart wir wohl die meisten, wenn nicht alle wahrhaft großen Künstler zu verdanken haben. Denn ohne tiefen, schneidenden Schmerz, dessen Zustandekommen ja immer von dem Vorhandensein einer schmerzensfähigen Seele abhängt, kein tiefer Mann und Künstler. Es steckt unglaublich viel in diesen paar Noten — man spiele sie einmal auch ganz leise —, sie sind sogar bis zum Tode traurig. Nunmehr vergleiche man sie mit der Musik Paminens, die irgendwie zu verkennen wir die letzten sind. Bei aller schmerzlichen Sinnigkeit wie auch Wühlen im Schmerz, welches Herumirren in Höhen und Tiefen, wie wenig eigentlicher Grund und Boden, gerade auch in der Arie! Und dagegen die einfache, sich in sich selbst konzentrierende Linie bei Tamino. Man braucht Dutzende moderner Werke über geschlechtsphilosophische Fragen nicht zu lesen, hat man nur einen Teil von dem erfaßt, was hierüber in der Zauberflöte zu finden ist. Überhaupt sind auf diesem Gebiete fast alle unsere großen Musiker groß, neben Mozart vor allem Händel und Gluck, an Schärfe und Akkuratesse der geschlechtlichen Zeichnung kommt aber keiner Mozart gleich.

Unsre Stelle fasse man nun aber auch hinsichtlich ihrer Tonart ins Auge. Sagten wir nicht, daß, wie das Wesen der Frau in der Dominante, das des Mannes in der Unterdominante verankert sei? Und hier, was tritt uns gegenüber? B-Moll, die Paralleltonart von Des-Dur, der doppelten Unterdominante von Es-Dur. So genau „funktioniert" es eben bei Mozart. Das Resultat: Hinsichtlich Stärke und Tiefe des Liebesschmerzes stehen sich Mann und Frau wie B-Moll und G-Moll gegenüber, Es-Dur als Zentralpunkt genommen. Der Musiker weiß, was dies zu sagen hat, somit auch, daß mit G-Moll ganz und gar nicht zu spaßen ist. In dieser Tonart — keineswegs etwa in *Es*-Moll — will sich Pamina auch erstechen. Die Parallel-*Dominant*-Tonart als beherrschendes Prinzip vermag bei der Frau selbst über den Willen zum Leben zu siegen. Sein B-Moll trägt aber Tamino im *Herzen*.

Etwas prinzipiell Neues kann uns nunmehr Taminos Antwort auf den Vorwurf seiner Geliebten nicht mehr sagen, aber, in Anwendung auf das Geschlecht der Paminen, vielleicht sogar Nützliches. Tamino setzt in seinem Gesang:

B⁷♭
Glaub' mir, ich füh - le glei - che Trie - be, werd' e - wig

dein Ge - treu - er sein, werd' e - wig dein —— Ge - treu - er sein.

der aber nur in der vollen Wärme der Harmonien beurteilt werden kann, dem G-Moll Paminens sein angestammtes Es-Dur-Wesen entgegen, und zwar, wie man vielleicht sagen darf, sogar noch etwas wärmer als es selbst in seiner Bildnisarie der Fall ist. Wir lobten den Mann — und hierfür ist gerade heute wirklich kein Anlaß vorhanden —, besprächen wir die Stelle näher, wobei wir besonders auf die Wärme und die von feiner

Sinnlichkeit durchflutete Zärtlichkeit hinweisen müßten. Das soll uns, wie gesagt, nicht beschäftigen, aber wir fragen jetzt nochmals, warum stellt sich Pamina nicht in ihrem so herrlichen, aus dem Duett (Bei Männern) uns bekannten Es-Dur-Wesen Tamino gerade hier gegenüber, wie lieb, einfach, wohlig und warm berührte sie da? Welche bestrickende Weichheit und Rundung, wie ist dieses Liebeslied auch ein Weltgesang geworden, während die G-Moll-Arie es nur zu einer gewissen Berühmtheit bringen konnte, warum, warum? Warum bleibt die Frau in Stunden des Zwiespaltes nicht der Tonica ihres Wesens treu und hat sich deshalb sogar den Vorwurf der Charakterlosigkeit (Weininger) gefallen lassen müssen? Womit man ebenfalls nicht, wenn auch noch immerhin besser als mit einem verblasenen Idealisieren der Frau, wirklich durchkommt. Eine Frau, die voll und ganz liebt, kennt überhaupt keine Opfer, eine Pamina gäbe sich hin gleich einer Elisabeth im „Tannhäuser", während der Mann das gleiche kaum, dann aber nur als Opfer, und zwar mit stärkster Überwindung seiner selbst, täte. Darauf gibt die Tonkunst eine begründete Antwort. Die Frau wird von der Liebe als ihrer Dominante beherrscht bis in all die Konsequenzen, die mit dem Wesen der Dominante zusammenhängen, der Mann aber von der Unterdominante, die ihre bewegenden Kräfte aus ganz anderen Bereichen herholt, von denen das der Liebe wohl das tiefste ist, sich aber mit manchen anderen in die Herrschaft teilen muß. Nur in Verbindung mit diesen anderen seelischen Bereichen wird auch die Liebeskraft gestählt, so daß sie schließlich, wie uns nicht nur Mozart, sondern auch andere große Männer der Liebe zeigen, die einseitige Liebeskraft der Frau als Gesamtes — nicht im einzelnen — übertreffen muß. Wüßten wir über das Wesen der musikalischen Funktionen, vor allem der Unterdominante, vollständig Bescheid, wir wüßten auch über diese Menschheitsfrage viel Sichereres. Daß uns aber, um wieder auf die speziellere Frage zurückzukommen, die Frauen so gern, aus lauter Liebe, in G-Moll kommen, statt daß sie gerade in wichtigen Augenblicken ihr eigentliches Dur-Wesen offenbaren, daran, an diesem *Dominieren* der Liebes-„Funktion", ist schon manches Glück zerschellt. Denn nicht jede Pamina steht einem Tamino gegenüber, der eine kaum bemerkbare und auch kaum beabsichtigte Erziehungsarbeit an seiner Geliebten besorgt. Denn man beachte nur noch wenigstens, wie, nach unserer Taminostelle, Pamina nunmehr beigibt und in holder Eintracht mit ihrem Geliebten zusammen singt. Nur nicht aus lauter, aggressiver Liebe — allzuoft G-Moll! Wär's anders, so hätte unsre Pamina in Es-Dur gesungen. Aber es wird nun einmal so sein müssen: um das G-Moll liebender Frauen kommen weder wir Männer noch vor allem die Frauen selbst herum.

Nun aber genug. Fängt man aber mit der Zauberflöte an, so wird man nie fertig. Wir dürfen aber die Ausführlichkeit damit entschuldigen, daß hier der erste Versuch vorliegt, Mozarts Anwendung der Tonarten auf der menschlisch-künstlerischen Grundlage zu erklären, wenn dabei auch nur ein kleiner Teil des Werkes zur Behandlung kam. Eines ist dabei aber trotzdem sicherlich zu klarem Bewußtsein gelangt, daß die Tonarten und was mit ihnen zusammenhängt, die Tonalität, ein wunderbar geistiges künstlerisches Hilfsmittel sind, ein Mittel, das überhaupt durch nichts ersetzt werden kann. Sollte es nicht zutreffen, daß, je ungeistiger, instinktloser und brüchiger die Tonkunst wurde, sie auch mit der Tonalität immer weniger zu tun haben konnte, bis man sie überhaupt verabschiedete? Eigentlich ganz gut so: denn sowohl Unmündigen wie Entgleisten gebe man keine Waffen, vor allem keine geistigen, in die Hand. Aber was gilt's, wenn die Musiker wieder eine ausgeprägte „Subdominante" im Leibe haben, dann musizieren wir wieder so, daß man merkt, es sind wirkliche Männer auf der Welt.

Der in Brüssel nach zehn Jahren wiedererstandene Wagner

Von Rhenanus.

Die Wiederaufführung eines Wagnerschen Werkes nach zehnjähriger Pause in der Brüsseler Staatsoper ist das Ereignis dieser Winterspielzeit in Belgien, und es dürfte auch für die deutsche Öffentlichkeit von Interesse sein, Näheres über diese noch vor einem Jahre völlig unmögliche Tatsache zu erfahren.

In den Ländern unserer Gegner, insbesondere in Frankreich und Belgien, war Wagner während des Krieges verbannt, während man Beethoven, Bach, Schumann, Weber, Mendelssohn, Brahms und Mozart spielte. Der Komponist des Kaisermarsches galt jedoch als Ausdruck der teutonischen Barbarei und wurde — gestrichen. Brahms, der Verfasser des „Triumphliedes" und Mozart, der in geringschätzigster Weise über die Franzosen geurteilt hatte, wurden unbegreiflicherweise nicht in Acht und Bann getan. Bald nach Beendigung des Krieges hielt eine Pariser Musikzeitschrift eine Umfrage bei den Kriegsteilnehmern hinsichtlich Wiederaufnahme der Wagnerschen Musik, die durchweg zustimmend ausfiel. Der bekannte Dirigent des Pariser Orchesters Pasdeloups, René Bâton, ersann eine originelle Idee: um Wagner wieder in sein Programm aufnehmen zu können, ließ er Stimmzettel drucken und seine Konzertbesucher abstimmen. Eine überwältigende Mehrheit erklärte sich für Wagner. Nicht lange danach hielten auch die Opern des Bayreuther Meisters wieder ihren Einzug in Paris.

Anders in Belgien! Noch ehe das Pariser Pasdeloups-Orchester gelegentlich der Gastspiele in Brüssel Wagner dorthin gebracht und beispiellose Begeisterung entfacht hatte, erschien er wieder auf den belgischen Konzertspielplänen, nachdem der bekannte belgische Professor Ysaye das Vorgehen seines Pariser Kollegen mit durchschlagendem Erfolg auch bei seinen Besuchern angewandt hatte. Als ich in den Tagen des Ruhrkampfes kurze Zeit nach dem feigen Überfall eines belgischen Reserveoffiziers auf den deutschen Geschäftsträger in Brüssel nach dort kam, war ich nicht wenig erstaunt, im Brüsseler Park, gegenüber dem Kgl. Schloß, die Klänge des Brautliedes aus Lohengrin von einer Militärkapelle vorgetragen zu hören. An den Musikpavillons und im Opernhause hatten die Belgier übrigens die Namen der deutschen Komponisten nicht entfernt. Die Aufführung Wagnerscher Opern war aber in den französischen Kultur- und Sprachzentren Belgiens, Brüssel, Charleroi, Namur, Lüttich und Spa, bisher unmöglich. Hingegen nahm die Kgl. flämische Oper in Antwerpen die Opernaufführungen, etwa gleichzeitig mit dem Erscheinen Wagners auf den Konzertprogrammen, auf. Das Mitglied der Berliner Staatsoper Schlusnus, der Holländer ist, hat vor längerer Zeit dort ein Gastspiel gegeben. — Die Seele des Widerstandes in Brüssel soll der bekannte, während des Krieges in Deutschland interniert gewesene Brüsseler Bürgermeister Adolphe Max gewesen sein, dessen besonderes Interesse für die „Monnaie", die Kgl. Oper in Brüssel, namentlich für deren Balletteusen, sprichwörtlich ist und auf den Variétébühnen gebührend dargestellt wird. Er mag sich damit trösten, daß ein großer Boulevard in Brüssel jetzt seinen Namen trägt. Nun ist aber das am Ende der letzten Winterspielzeit umlaufende, viele Gemüter elektrisierende Gerücht zur Tatsache geworden: am 3. Oktober war die „reprise" von Lohengrin. Wenn es hieß, daß gewisse Solisten und Dirigenten die Wiederaufnahme der Wageropern zur Bedingung gemacht hätten, so konnte man als Zeuge dieses denkwürdigen Ereignisses gern daran glauben. Orchester, Solisten und Chor zeigten eine augenfällige Hingabe, eine außergewöhnliche Anspannung aller Kräfte. Gerechterweise muß zugegeben werden, daß alle Teilnehmer mit der Seele beim Spiel waren, so daß eine ansehnliche Leistung zustande kam, die auch einmütigen begeisterten Beifall des Publikums fand, der zeitweise in Kundgebungen überging. Für uns drei deutsche Zuhörer war dieser Abend ein eigen Ding. Stolz und Wehmut überkamen uns. Die wir unsere Muttersprache öffentlich in Brüssel nicht sprechen dürfen, die wir immer auf Schritt und Tritt hier

alles Deutsche in Spott und Schmutz gezogen sehen — — — wir trauten unseren Augen kaum, als wir beim Hochgehen des Vorhangs den hier so viel gelästerten deutschen Reichsadler des deutschen Kaisers Heinrich auf seinem Schilde, die wir seine deutschen Ritter mit deutschen Schilden und Wimpeln sahen; sogar drei Eiserne Kreuze auf eines Ritters Schild — Eiserne Kreuze, die hier in Brüssel Hunde am Halsband tragen. — Die reine und arglose Elsa schien mir wie die verkörperte Germania und die berechnende Hinterlist der argen Fallenstellerin Ortrud wie jene finstere Macht, der die Lichtgestalt Germania erlag. Wir Zeugen dieses tragischen Geschickes hatten an jenem Abend ein Erlebnis, das wir nie missen möchten. — Alle anderen Hörer mögen gewiß die schwarze Ortrud mit der Germania personifiziert haben. Deshalb wohl herrschten uns feindliche Blicke so strafend an, als wir auf der Straßenbahn bei der Heimfahrt, umgeben von anderen Besuchern der Aufführung, deutsch zu sprechen uns erdreisteten —.

Im Sommer schon hatte ein hiesiges liberales Blatt einem alten und einem jungen belgischen Tondichter die Spalten zur Stellungnahme zum Falle Wagner geöffnet. Beide hatten den Mut, sich für Wagner auszusprechen. Dann ward es wieder still. Erst Ende September erschienen in fast allen Tageszeitungen der verschiedensten Richtungen mehr oder weniger lange Artikel, die sich sehr eingehend mit dem künstlerischen Schaffen Richard Wagners befaßten. Das elende Hetzblatt, die „Nation Belge“, ein vielgelesenes Blatt, das Organ der Militärs und ihrer Mitläufer, das sich planmäßig mit politischer Brunnenvergiftung befaßt, konnte sich am Tage vor der Aufführung nicht enthalten, durch einen sich hinter dem Pseudonym „Pip-Pip“ verbergenden Griesgram über den Meister von Bayreuth schmählich herzufallen; er stellte in Wagners Werken den barbarischen Egoismus Deutschlands, seine Hegemonieträume, seine kriegerischen Instinkte und seine Verachtung alles Nichtdeutschen fest. Wagners Musik sei aggressiv-deutsch, von unermeßlicher Eitelkeit, von frenetisch aggressiver Mentalität, sie spräche zu den Sinnen, zum Gehirn, aber nicht zur Seele, sie spräche — preußisch!! — Diese Sprache scheint aber doch interessierten Kreisen auf die Nerven gefallen zu sein. Am nächsten Morgen, am Tage der Aufführung, erschien im selben Blatte ein Interview des Darstellers der Titelrolle, des jungen Russen Rogatschewski, dem darin ein Besserungsschein ausgestellt wurde, sofern fast durchgängig von seiner Kriegsteilnahme auf alliierter Seite, in Frankreich und auf der Krim, die Rede war. Es entspricht ganz dem geistigen Horizont der hiesigen Leser gewisser Blätter, wenn man ihnen auf solche Weise Lohengrin rehabilitiert. Zu Zwischenfällen ist es weder gelegentlich der ersten Vorstellung noch bei den Wiederholungen gekommen. Bei der Erstaufführung fiel die bedeutende Verstärkung der uniformierten Schutzmannschaft auf. Die Karten waren stets am Tage der Ausgabe ausverkauft; die „Monnaie“ macht also mit dem deutschen Meister selten gute Geschäfte.

Die Pressebesprechungen fielen ungemein günstig aus; zumal da die Rollenbesetzung auch durchweg recht gut war. Der 32jährige Darsteller des Lohengrin verfügt über eine zwar kleine, aber sehr wohltönende, geschmeidige, ungemein angenehme Stimme; seine Darstellung war keusch-würdevoll und sicher; ein eindrucksvoller Streiter für Wahrheit und Recht. Elsa, besonders in der Darstellung ausgezeichnet, der Typ der deutschen Edelfrau mit ihrem offenen lichtgoldenen Haar, im schlichten, weißen Gewande; aber auch gesanglich durchaus zufriedenstellend, was auch auf Ortrud und Telramund zutrifft. Die Darstellerin der Ortrud fiel aber zuweilen unangenehm auf durch ihre starke Eitelkeit: sie kokettierte augenscheinlich mit ihrem übertrieben prächtigen Mantel. — So konnte es nicht wundernehmen, daß die belgische Presse fast einstimmig voll des Lobes und der Anerkennung war. Das große Wagnis war voll und ganz gelungen.

Immerhin muß festgehalten werden, mit welchen Mitteln selbst Fachblätter sich bemüht haben, den belgischen Patrioten die Rückkehr des Verstoßenen schmackhaft zu machen. An sich ist ja Lohengrin für Belgien besonders gut geeignet. Die Ansprache des Königs im ersten Akt an das Volk von Brabant, seine Reise an das flandrische Scheldeufer, das Bühnenbild und die sich entwickelnde Handlung ist wohl geeignet, der belgischen Eigenliebe zu schmeicheln, sowie den Trotz und Haß gegen alles Deutsche vorübergehend zu erweichen. In diesem Sinne

referiert Ernest Closson in der Revue Belge vom 1. Oktober und bescheinigt auch mit einer Wendung ins Ironische dem „Fliegenden Holländer“ seine niederländische Herkunft, Tristan und Parsifal die französische, die Verwandtschaft des Siegfried-Drachens mit Dondon von Mons; „aber die Meistersinger?“, fragt er. Und gerade die „Meistersinger“ sollen gegen Ende dieser Spielzeit wieder aufgenommen werden. Er stellt fest, daß „Parsifal“ und die drei romantischen Opern Wagners vor der Reichsgründung, vor der imperialistischen Epoche, komponiert worden seien. Abgesehen von diesen Schwächen, die aus der hiesigen Psychose wohl erklärlich sind, tritt er sachlich und sehr warm für Wagner ein, den er eines der größten Genies der Menschheit nennt. Wenn die Wagneroper erst jetzt nach Brüssel gekommen sei, so läge es daran, daß Belgien im Kriege mehr gelitten habe als Paris oder London. Habe die junge belgische Musikergeneration Wagner so lange entbehren müssen, so habe das auch ein Gutes: sie sei von diesem überwundenen Stil unbeeinflußt geblieben und könnte seiner Musik jetzt mit sicherem Urteil gegenüberstehen. Er untersucht alle im Geiste der vorgenannten Polemik des Herrn Pip-Pip auch von anderen Seiten erhobenen Einwendungen gegen die einzelnen Tondramen und entkräftet die kindische Unterstellung. — Die Halbmonatsschrift „Le Théatre“ tritt in ihrer Ausgabe vom 4. Oktober wohltuend aufrichtig und tapfer für den deutschen Meister ein, der viel zu lange verbannt gewesen sei, und rückt dem Bonzentum der Nationalisten scharf auf den Leib. Wagner wird dabei der bewunderungswürdigste Komponist des 19. Jahrhunderts genannt. Darunter druckt das Blatt den bereits am 1. Juni 1919 geschriebenen Artikel von Léon Dommartin (Jean d'Ardenne) auszugsweise ab, in dem er mit den Wagnergegnern abrechnet. Herr Pip-Pip erhält gleichzeitig eine schwere Abfuhr: „Es ist nicht verboten, ein Kretin zu sein, da dieser Zustand angeboren ist; aber es ist sicher, daß die Tartufs übertreiben.“

Richard Wagner hat also nach langer Ausstoßung in Belgien wieder festen Fuß gefaßt, zur größten Freude und Genugtuung auch der wenigen zur Zeit dort wohnhaften Deutschen.

* * *

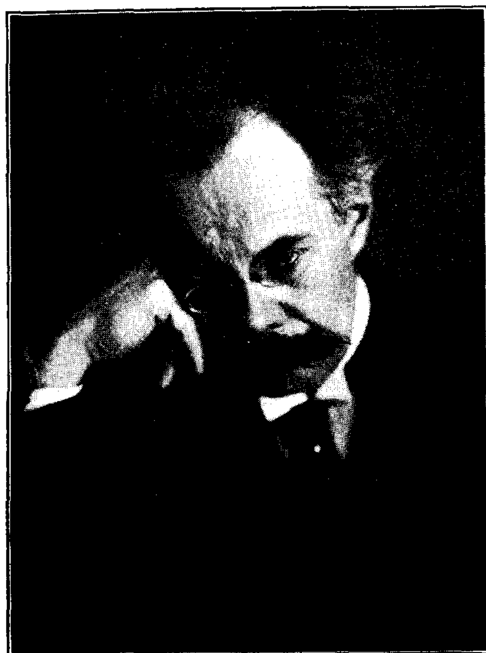
„Ich denke, die Wahrheit muß durch alle Menschen nicht gewinnen können, aber ein jeder Mensch durch die Wahrheit. Denn die Wahrheit hat alles und es fehlt ihr nichts als eine Herberge, als Platz und Raum für ihre Herrlichkeit.“ (Claudius.)

Richard Wetz

Zu seinem 50. Geburtstage

Den Auswirkungen des Himmelstriches, unter dem ein Mensch geboren, ist in neuerer Zeit gewiß oft ein zu großes Gewicht beigelegt worden; aber ganz von der Hand zu weisen sind sie keinesfalls. Es ist sicher kein Zufall, daß der Norden wie der Osten Deutschlands an sich nur wenige Musiker hervorgebracht hat und daß mindestens die Bedeutendsten von diesen wenigen in scharfem Gegensatze zu den West- und Süddeutschen stehen. Wie auf literarischem Gebiete ein Hermann Stehr, ja in den meisten seiner künstlerischen Wesensäußerungen auch der so viel umspannende Gerhart Hauptmann künstlerisch und menschlich in der heimatlichen schlesischen Scholle wurzelt, wie der Philosoph Jakob Böhme davon untrennbar ist, so auch der namhafteste Tondichter schlesischen Geblütes von heute: Richard Wetz. Auch seine Werke sind von dem erfüllt, was seinen Landsleuten gewissermaßen in den Gliedern steckt: Versonnenheit, Melancholie, ja Mystik und Transzendenz.

Danach versteht es sich von selbst, daß Wetz in erster Linie musikalischer Lyriker ist. So ist denn seine Kunst aus der Romantik und Brahmsschem Wesen hervorgewachsen: Da liegen erst einmal über hundert Lieder vor, vorwiegend Stücke, die die erlesenen Textvorlagen mit einem starken Gefühle der Verantwortlichkeit zu erschöpfen suchten, die den rechten Ausgleich zwischen unmittelbarem Musikempfinden und selbstkritischer Strenge fanden. Daß sich eine mäßige Anzahl dieser Stücke in den Vortragsplänen mancher Sängerinnen dauernd behauptet, wirft auf deren Geschmack kein schlechtes Licht. Am weitesten ist wohl der prächtig hingelegte „Säerspruch“ gekannt geworden.



Richard Wetz

Weitergetragen wurde der Name des Tondichters durch seine Chorwerke. Sein „Hyperion", nach dem von Wetz hochverehrten Hölderlin für Bariton, gemischten Chor und Orchester geschrieben, gehört zum Besten der neueren einschlägigen Literatur. Die gleiche Besetzung weist auch der dritte Psalm auf. Für Männerchor liegt der feierliche „Gesang des Lebens", für Frauenchor die romantisch verklärte „Traumsommernacht" vor. Diese und ein paar weitere vom Orchester begleitete Schöpferungen werden durch einige unbegleitete Werke für Männer- und gemischten Chor ergänzt.

Wenn die reine Instrumentalmusik Wetzens auch an den Fingern abzuzählen ist, so kommt ihr doch keine geringere Bedeutung als seinen Gesangswerken zu. Ihr hat er sich mehr und mehr in den letzten zehn Jahren zugewandt, wie denn Wetz ähnlich dem ihm wesensverwandten Brahms erst im reiferen Alter als Sinfoniker hervorgetreten ist. Aber während noch die erste Sinfonie — freilich nicht ohne moderne Einflüsse — in Brahmsscher Empfindungsweise verwurzelt ist, schlagen die zweite und die dritte merklich den Bogen hinüber in die kosmische, naiv-gläubige weite Gefühlswelt Bruckners, die sich ihm eingestandenermaßen selbst erst spät erschlossen hat, und in dem F-Moll-Streichquartett Nr. 43, das gleichfalls in diese Zeit gehört, wird man — natürlich in gewissem Abstande gedacht — beinahe der Mystik des letzten Beethoven eingedenk. Und was das Erfreuliche daran ist: Nirgends verspürt man etwas von künstlicher Mache und Scheintiefe, alles ist naturgewachsen.

Richard Wetz wurde am 26. Februar 1875 zu Gleiwitz geboren, war neben seinen Gymnasialstudien Schüler des dortigen Klavierlehrers und Theoretikers Max Wiedemann, genoß in Leipzig bei Alfred Apel und Richard Hofmann Privatmusikunterricht, hörte daneben aber Vorlesungen verschiedenster philosophischer Disziplinen und beschloß seine musikalischen Studien bei Thuille in München. Im Jahre 1900 ging er als Theaterkapellmeister nach Stralsund, ein Jahr später in gleicher Eigenschaft nach Barmen. Und als das dortige Stadttheater kurz vor Ende der Spielzeit abbrannte, betrachtete er es als eine Fügung des Schicksals und beschloß, dem Theater überhaupt den Rücken zu kehren. Nach kürzerem Aufenthalte in Bonn und Wiesbaden kehrte er nach Leipzig zurück, vertiefte hier sein Können durch emsiges Schaffen, wurde aber 1906 als Leiter des Musikvereins und der Singakademie nach Erfurt berufen, wo er seitdem eine weitverzweigte Tätigkeit entfaltet: Neben seinem Wirken als Dirigent und Tondichter auch als gesuchter musikalischer Erzieher. Die Erfurter sind denn erfreulicherweise auf ihren Wetz auch so stolz, daß sie ihm vor anderthalb Jahr schon ein ganzes Musikfest gewidmet haben. Sie dürfen es sein; denn sie besitzen an ihm den bedeutendsten Tonsetzer des ganzen heutigen Thüringens. *Dr. M. Unger.*

Zu unserer „Harfner"-Preisaufgabe

Unser Hilferuf hat Erfolg gehabt. Bis zum 15. Januar sind noch eine Reihe Antworten eingelaufen, so daß die Gesamtsumme fünfzehn beträgt. Auch zwei Damen haben sich gemeldet, im ganzen haben wir aber richtig kalkuliert, als wir diese Frage als eine vorzugsweise männliche Aufgabe ansahen. Allerdings, den Nagel auf den Kopf hat seit der einen, im letzten Heft gemeldeten Lösung keine mehr getroffen, einige klopften am Nagel zwar richtig herum, zu einem entscheidenden Schlag kam es aber nicht. Der Name dieses ersten Preisträgers sei auch zunächst mitgeteilt, es ist:

Herr Sanitätsrat Dr. *Buschmann* in Parnim in Mecklenburg.

Allerdings war seine Lösung unvollständig, sofern lediglich die Schubertsche Fassung herangezogen war. Aber gerade das Entscheidende fehlte nicht, nämlich die, in aller Deutlichkeit ausgesprochene Ansicht, daß Schubert die betreffende Stelle nicht im Goetheschen Sinne verstanden und sie demgemäß nicht sinnentsprechend komponiert habe. Und hier fängt, wie wohl kaum besonders bemerkt zu werden braucht, die Angelegenheit noch etwas mehr als nur „interessant" zu werden an, zumal wenn noch hinzugefügt wird, daß auch Schumann und Wolf an der Stelle vorbeikomponiert haben. Das im einzelnen zu zeigen, wird wohl Gegenstand eines besonderen Artikels

werden müssen, obwohl die geistige Kritik der betreffenden Liedstellen eigentlich keine besondere Mühe macht, wenn man die Goetheschen Verse ihrer ganzen Bedeutung nach erfaßt hat. Wir verfolgten mit der Preisaufgabe auch noch einen ganz besonderen Zweck, nämlich den, daß mit der Lösung sich Beschäftigende sich zunächst einzig und allein um das Gedicht kümmern, sich auf die angegebene Stelle werfen und sie im seelisch-geistigen Sinn, ohne einen der Komponisten zu konsultieren, zu erfassen suchen. War diese, die Hauptlösung gefunden, so kam es noch darauf an, sich durch die einzelnen musikalischen Fassungen nicht irre machen zu lassen, sondern die Kraft einer solchen geistigen Kritik zu besitzen, selbst Komponisten wie Schubert, Schumann und Wolf entgegenzutreten und zu erklären, sie hätten die Stelle nicht verstanden. Das Letzte und Höchste ist in solchen Fällen und überhaupt die geistige, über jeder einzelnen Kunstleistung stehende Kritik, sie ist es, die uns frei machen kann und uns erlaubt, offen auch in das Auge künstlerischer Genies zu blicken. Obwohl mit den scharfen Waffen eines ausgeprägten Geistes bewaffnet, sind auch sie Irrtümern ausgesetzt, und es bedeutet einen ganz falschen, schwächlichen Heroenkult, so man gerade auf diesem Gebiet seine eigenen geistigen Waffen streckt. Doch nun zur Lösung. Die betreffenden Verse heißen:

Es schleicht ein Liebender leise sacht,
Ob seine Freundin allein?
So überschleicht bei Tag und Nacht
Mich Einsamen die Pein,
Mich Einsamen die Qual.

Das Ganze ist also ein Vergleich und die Aufgabe besteht in weiter nichts, als den Vergleichspunkt, das tertium comparationis, herauszufinden, wie einer der Einsender ganz richtig bemerkte. Wo liegt dieser? Obwohl sich meiner Ansicht nach das Gedicht ganz aus sich erklärt — sonst hätte es Goethe wohl kaum in die gesammelten Gedichte aufgenommen —, ist es natürlich ganz gut, wenn man über die Qual des Singenden, des Harfners, Bescheid weiß. Lediglich dem Gedicht läßt sich entnehmen, daß diese furchtbar sein muß, denn sonst wäre die ganze Sprache und vor allem der Schluß mit der doch ziemlich deutlich ausgesprochenen Sehnsucht nach dem Grabe nicht verständlich. Ich kann jedenfalls von mir sagen, daß ich an den Harfner im besonderen gar nicht dachte, als mir plötzlich die Lösung der bis dahin nicht verständlichen Vergleichsverse kam, was zugleich den sofortigen Anlaß gab, das bis dahin beiseite gelegte Harfnerlied zu komponieren. (Sollte Interesse vorhanden sein, diese Fassung kennenzulernen, so kann es einmal geschehen; die ganze Einstellung ergab etwas von den mir bekannten Liedern völlig Verschiedenes.) Weiß man nun aus „Wilhelm Meister", daß der Harfner vor Jahren ein Verbrechen an seiner Schwester begangen — die Frucht davon ist Mignon —, so weiß man eines bestimmt, daß die Qual, von der er redet, derart furchtbar sein muß, daß sie bis zum Wahnsinn führen konnte. Und der Harfner ist ja auch ein im milderen Sinne Wahnsinniger. Und nun macht Harfner-Goethe einen ganz *allgemeinen*, jedem verständlich sein könnenden *Vergleich*, und zwar zu dem Zwecke, um zum Ausdruck zu bringen, wie furchtbar, der Intensität, nicht etwa dem Motiv nach, die im Harfner wirkende Qual sei. Für Goethe kam es also darauf an, einen allgemein menschlichen Vergleich zu finden, der in der genannten Beziehung der Verbrechensqual des Harfners entspreche. Und er hat ihn gefunden, wenigstens für die, die den in den Liebesversen (Es schleicht) zum Ausdruck gebrachten Gemütszustand entweder voll und ganz erlebt haben oder doch imstande sind, ihn in ganzer Intensität nachzufühlen. Die Verse wollen sagen: *Gleich wie ein von fürchterlichsten Eifersuchts- und Mißtrauensqualen gepeinigter Liebhaber das Haus seiner Geliebten umschleicht, um zu erforschen, ob sie* ***allein*** *sei, d. h. nicht einen andern bei sich habe*, von einer derartigen Qual hinsichtlich der Intensität wird der Harfner verfolgt, und zwar nicht nur eine kürzere Spanne Zeit, sondern seit Jahren. Aber man stelle sich, um die ganze Tragweite des Goetheschen Vergleichs zu verstehen, vor, ein im obigen Sinn Eifersüchtiger müsse seine Qual jahrelang mit sich herumtragen. Das hält kein Mensch mit starkem Gefühl aus, sondern es führt entweder zum Wahnsinn oder zu einem Othellodrama; etwas anderes gibt es da nicht. Wer nun diese Lösung nicht als die schlagende und

einzig mögliche empfindet, der könnte noch „literarisch", d. h. durch Worte in „Wilhelm Meister" zu überzeugen gesucht werden, Worte, auf die wir durch eine in ihrer Art wertvolle Einsendung aufmerksam wurden. Aber es widerstrebt mir, in rein menschlich-künstlerischen Angelegenheiten auf literarische Weise zu kommen.

Der Vergleich ist nun von den meisten Einsendern so aufgefaßt worden, daß der Liebende von Erwartung gespannt sei, seine Freundin in dem Sinn allein zu finden, um mit ihr ein Liebesstündchen feiern zu können, eine Auffassung, die man als indiskutabel verwerfen wird, sobald man wirklich weiß, worum es sich handelt. Die betreffenden Einsender befinden sich aber in bester Gesellschaft, denn ungefähr aus dieser Auffassung haben, jeder wieder etwas modifiziert, die drei Komponisten die Stelle komponiert, tief, d. h. in das Herz des Gedichts ist denn auch keiner gedrungen, so schöne, teilweise herrliche Musik jeder gegeben hat. Wer selbständig zu fühlen und zu denken vermag, wird auch zu dem Schlusse kommen, daß, wird die entscheidende Hauptstelle mißverständlich zu *leicht* genommen, dies die ganze Auffassung des Liedes bestimmen hilft. Im *Goetheschen* Sinn sind sämtliche Fassungen zu leicht ausgefallen, von dem Wahnsinn einer derartigen *Einsamkeit* findet sich kaum etwas. Am ehesten zu „entschuldigen" ist Schubert, der das Gedicht als ganz junger Mensch mit neunzehn Jahren — übrigens zweimal, die erste Fassung kommt aber überhaupt kaum in Betracht — komponiert hat, leider gerade nicht in der Zeit, als er vor allem die Winterreise schrieb.

Um nicht mit jedem der Einsender in Verbindung treten, d. h. ihm die Erklärung unterbreiten zu müssen, wird eine persönliche Fühlungnahme erst nach Ausgabe dieser Nummer erfolgen. Außer dem ersten Preis sollen noch eine Anzahl weiterer Preise zur Verteilung kommen, bemessen nach dem Wert der Einsendung. Gern hätten wir auch die eine oder andere zur Veröffentlichung gebracht, aber gerade die in ihrer Art wertvollen sind von großer Ausführlichkeit, so daß leider davon abgesehen werden muß. Die Schriftleitung darf sich aber wohl der Hoffnung hingeben, daß die Lösung des, wie die beste Liedliteratur zeigt, orakelhaften Vergleichs gerade diejenigen mit besonderer Anteilnahme erfüllen wird, die sich ernstlich bemüht haben. Daß eines der bekanntesten Gedichte Goethes nicht verstanden wurde, das gehört schließlich nicht nur in die Geschichte des Liedes, sondern auch der deutschen Bildung des 19. Jahrhunderts.

Der mithin erlöste Harfner sendet aus seinem Grabe Grüße nach allen Seiten, vor allem nach Parnim, dem Geburtsort Moltkes!

Leipzig, den 20. Januar 1925. Die Schriftleitung der ZfM.

Austriaca

Von Emil Petschnig

Aus Oper und Konzertsaal

An der Spitze der diesmaligen Ausführungen sei nach Gebühr mit einigen Sätzen Ferd. *Löwes* gedacht, der nach mehrjähriger Krankheit, welche seine Dirigententätigkeit in letzter Zeit bereits aufs äußerste einschränkte, am 6. Januar mit 61 Jahren gestorben ist. Der Verblichene gehörte nicht zu den faszinierenden Gestalten unter den Taktstockschwingern, aber er war durch und durch ein vornehmer, feinsinniger Künstler, dem das Wiener Musikleben während des abgelaufenen Viertelsäkulums ungemein viel zu danken hat. Ist es doch ihm zuzuschreiben, daß durch Schaffung eines zweiten, des Konzertvereinsorchesters, die Pflege der großen Instrumentalmusik eine breitere Basis erhielt, wodurch Bevölkerungsschichten ihres Genusses teilhaft wurden, die vordem von den seltenen und teueren Aufführungen der überdies recht konservativen Philharmoniker ausgeschlossen blieben. Unzertrennlich für alle Zeiten jedoch wird Löwes Name mit dem seines Lehrers und Freundes A. Bruckner verknüpft sein, den unentwegt mit aller Kraft zu propagieren — zuerst als Pianist mit zwei- und vierhändigen Arrangements einzelner Sinfoniesätze des verkannten Tondichters, dann als Orchesterleiter in München, Wien, Berlin usw. — von ihm als Lebensaufgabe betrachtet wurde: ein Pensum,

das er zum 100. Geburtstage des ihm seiner seelischen Geruhsamkeit halber vielleicht innerlich besonders nah verwandten Meisters noch mit ungeahntem Erfolge gekrönt erleben durfte. So empfing er als treuer Diener eines Großen ein wohlverdientes Teilchen der Unsterblichkeit, die diesen umweht, und möge ihr Leuchten noch lange die Urne umspielen, die die letzten Reste seiner Körperlichkeit birgt.

Vom Vergangenen der Gegenwart uns zuwendend, sei zuerst der Wiener Premiere von W. *Braunfels* „*Die Vögel*" gedacht, die in der *Volksoper* unter Dr. F. *Stiedrys* Leitung vor sich ging. Die Handlung darf von den deutschen Aufführungen her wohl als bekannt vorausgesetzt werden. Schade, daß die satirisch-humoristische Seite ihrer Aristophanischen Vorlage kaum auf sie abgefärbt hat, daß vielmehr ein sentimentaler Ton vorherrscht, der durch schier endlose Mono- und Dialoge bis zur Unerträglichkeit breitgetreten wird. Wann endlich emanzipiert man sich bei uns einmal von „Ring" und „Tristan"? Die geschickt gearbeitete, aber nichts enthaltende Musik, was man nicht schon bei anderen Gelegenheiten ebenso oder ähnlich gehört hätte, entbehrt leider der Kraft, um über diese Klippen der Langeweile hinwegzuhelfen. Für die möglichste Heiterkeit sorgte unter den Darstellern R. *Bandler* als utopistischer Ratefreund, während der Tenor seines schwärmenden Gefährten Hoffegut und damit der stimmungsvolle Schluß bei Dr. *Krögler* gut aufgehoben war. Die Verkörperin der Nachtigall, Frau *Wesel-Polla*, war als Gast eigens aus Agram hierhergeflogen; sie verfügt über die dieser Partie nötigen hohen und höchsten Kopftöne und bot auch sonst eine entsprechende Leistung. Dem Prometheus lieh Herr *Baumann* sein markiges Organ. Dekoration und Kostüme waren dem finanziellen Ausgleichsverfahren gemäß, in dem sich das Institut augenblicklich befindet. Daraus halbwegs etwas Phantasievolles zu machen, war der Kunst des gleichfalls von auswärts berufenen Oberregisseurs Herrn *Neubauer* anheimgestellt. Ein nachhaltiger Erfolg dürfte dem Werke jedoch nicht beschieden sein.

Als Auftakt zu Mahlers „Lied von der Erde" gab es bei den Tonkünstlern unter Cl. *Krauß* als Neuheit für Wien Scriabins „Promethée, le Poème du feu". Ist desselben „Poème divine" nichts weniger als göttlich, sondern herzlich zopfig, ist die hundertmal destillierte „Tristan"-Glut seines „Poème d'Extase" völlig kaltlassend, so stellt diese dritte und letzte sinfonische Dichtung eine von Eingebungen irgendwelcher Art gänzlich verlassene Arbeit dar, bei welcher — ohne Programm angehört — man höchstens an einer sehr lärmenden Stelle etwas wie das Aufschlagen von Flammen und in der Schlußfanfare vielleicht die triumphierende Gebärde des Helden erkennen kann. Sonst ist es ein dumpfes Tongebrodel, das — mit seinem diesmal weggelassenen Farbenklavier — vor zehn Jahren noch revolutionär erschienen sein mag, heute aber jedes Interesse eingebüßt hat. Nie hat sich Goethes Spruch „Was glänzt, ist für den Augenblick geboren . . ." wörtlicher erfüllt als in unserer nun schon mit Fluggeschwindigkeit dahinrasenden Zeit, vor der einzig mehr das Wahre Aussicht auf Bestand hat, das aus psychophysischer Veranlagung stammende Originale, welches bei einem anderen jungen Südrussen, Alex. *Tscherepnin*, aufhorchen ließ, der aus Paris gekommen war, um einen Abend lang mit seinen Klavierkompositionen bekanntzumachen. Wohl hat die französische Moderne deren äußeres Gewand einigermaßen beeinflußt, den seelischen, durchaus national gefärbten Kern jedoch unberührt gelassen, wodurch etwas entstand, das manchmal Tschaikowsky oder Mussorgsky durchschimmern läßt, sofort aber wieder sein eigenes, fremdartig-anziehendes Gesicht aufsetzt. Trotz strengsten Festhaltens an der Tonalität, was besonders hervorgehoben werden muß. Auffallend deutlich tritt dies im langsamen Satz der A-Moll-Sonate zutage, darin vom Anfang bis zum Ende ein und derselbe Dreiklang in der Mittellage immer wieder angeschlagen wird, gewissermaßen die Einförmigkeit der russischen Ebene symbolisierend, darüber und darunter melismatische Flocken, Wölkchen und ihren Spiegelungen in Seen und Flüssen gleich, dahinschweben. Eine „Kleine Suite" war reich an reizenden thematischen Einfällen wie pianistischen Finessen, und „Slavische Transkriptionen" begnügten sich nicht, Volksweisen irgendwie konzertmäßig herauszuputzen, sondern sie wurden — wie auf einem Bilde Personen durch den Maler — vom Bearbeiter in das ihrem jeweiligen Charakter entsprechende, durch Rhythmus, Harmonie und Klangfarbe geschaffene tönende Milieu gestellt: ein Verfahren von

großer Intensität. Die durchwegs schwierigen Stücke fanden in ihrem Autor den denkbar virtuosesten Vermittler. Nebenan dafür spielte die Amerikanerin Katerine *Goodson* mit ebensoviel Affektation als geringem Effekt die Klavierkonzerte von Brahms in D- und von Delius in C-Moll, welche beide ihre Herkunft aus der schweren, oft mit brauenden Nebeln verhangenen Landschaft an der Nordsee nicht verleugnen können. Einen aufstrebenden Pianisten von bedeutenden technischen Fertigkeiten und, was mehr gilt, starker Innerlichkeit, lernte man in Ivan *Noč* kennen, der mit Beethoven op. 110 und Brahms F-Moll-Sonate ein eindrucksvolles Bekenntnis zur hohen, heilig-ernsten Kunst ablegte. Sehr befriedigte auch ein neuer Cellist Nerio *Brunelli* durch Virtuosität und den herrlichen Klang seines Instrumentes, wenn er auch sein Musikertum noch durch den Vortrag gehaltvollerer Werke zu erweisen haben wird als sein diesmaliges, aus Nippes bestehendes Salonprogramm es zuließ.

Rud. *Nilius* machte mit des Salzburger Domorganisten J. *Messners* Sinfonietta für Klavier (Prof. F. *Wührer*), Sopransolo (R. *Anday*) und Kammerorchester op. 20 bekannt. Dem in Deutschland schon mehrfach unter lebhafter Anerkennung gespielten Werk scheint — wenn man aus den wenigen Sätzen des Singtextes schließen darf, welche von dumpfem Bangen der Seele, tiefstem Schmerzesdunkel reden, denen aber verheißungsvoll ein fernes Weltenleuchten winkt — ein psychologisches Programm von Kampf und Sieg zugrunde zu liegen, von denen ersterer in verschiedenen Phasen, Allegro, Adagio, Scherzo durchgeführt wird. Energische Figuren, zackige Rhythmen, eine schön geschwungene Seitenthema-Melodie und als Vorahnung des Schlusses ein Bläserchoralmotiv, alles etwas von Brucknerschem Geiste angehaucht, bilden das tönende Material, das in stetem Wechsel von Zeitmaßen und Stimmungen dem Stück ein dem modernen unzufriedenen, suchenden Empfinden adäquates rhapsodisch-aphoristisches Gepräge geben. Das Klavier ist dem Orchesterpart enge angeschmiegt, welcher der dargestellten energischen Inhalte wegen eigentlich eine stärkere, glänzendere Besetzung verlangte; wodurch die Komposition unstreitig an Eindrucksfähigkeit noch gewinnen würde. Der ihr außerhalb Österreichs zuteil gewordene Erfolg war auch hier zu verzeichnen, und der Autor durfte sich mehrmals zeigen. Sonst gab's in dieser Aufführung noch Haydns reizende Sinfonie concertante, Bachs D-Moll-Klavierkonzert (Eleonore *Spencer*) mit dem eigenartig gramgebeugten Mittelsatz, nichts besagende Lieder von Dora Pejacsevich und F. E. Pamer, endlich drei Zierlichkeiten von Mich. Haydn, Boccherini und Gretry. Mithin eine Oase in der greulichen Wüste des sonstigen Wiener Konzertlebens.

Von der Salzburger Festspielgemeinde. In der am 15. November 1924 zu Wien tagenden VI. ord. Generalversammlung der Salzburger Festspielgemeinde löste sich bekanntlich deren Wiener Sektion auf, so daß fortan die Exekutive ihrer Unternehmungen ausschließlich in die Hände der Salzburger Gruppe gelegt ist, die — wie der mir vorliegende Bericht des leitenden Sekretärs Dr. Erwin Kerber an die Generalversammlung vom 7. Dezember 1924 zu Salzburg ausführt — „der Überzeugung ist, aus einer Reihe von Gründen derzeit eher in der Lage zu sein, den Verein neuen Erfolgen entgegenzuführen, als die Wiener Mitarbeiter, in deren Händen bisher die Leitung der Spiele lag, deren Bemühungen aber in den letzten Jahren jeglicher Erfolg versagt blieb". Das Referat entwickelt weiter die nunmehrige Gliederung der Gesellschaft unter dem Ehrenschutze eines Protektorates, dem angehören der Bundespräsident, der Bundeskanzler, der Salzburger Fürsterzbischof, der Salzburger Landeshauptmann, der Salzburger Bürgermeister und R. Strauß. Zuoberst steht ein großes Kuratorium, darin auch eine Anzahl auswärtiger Persönlichkeiten vertreten sein werden, „deren Beziehungen zur Sache der Leitung künftig wertvolle Beratung verspricht". So die Generalmusikdirektoren F. Busch, Cl. Krauß, die Sängerinnen Ch. Cahier und M. Jeritza, Architekt Jos. Urban, die Gesandten Baron Franckenstein (London) und Dr. Eichhoff (Paris), die österreichischen Bundesminister Dr. Schneider und Dr. Schürff, Bankpräsident Remschard (München) usw. Ihm wird ein kleiner Arbeitsausschuß von zwölf Salzburger Vereinsmitgliedern entnommen. An der Spitze des geschäftsführenden Präsidiums steht Vizebürgermeister Ing. R. Hildmann, dem der Kunstrat in seiner früheren Zusammensetzung: H. v. Hoffmannsthal, M. Reinhardt, A. Roller,

Frz. Schalk und R. Strauß zur Seite steht, „die den Salzburger Bestrebungen durch ihren internationalen Ruf vor aller Welt erst den rechten Rückhalt geben und dafür bürgen, daß das Niveau der Festspiele die erreichte Höhe bewahre". Nach Mitteilung der augenblicklich schwierigen finanziellen Lage des Vereins, die ehestens — durch Erhöhung der Mitgliedsbeiträge, Spenden usw. — behoben werden müsse, um die nächstliegende große Aufgabe: den Reitschulausbau, die Vorbedingung für die weitere Abhaltung von Aufführungen, zu bewerkstelligen; nach einer Stellungnahme zur Frage der Fremdenverkehrsförderung und neben der Begrüßung Hofrat Gehmachers, des Begründers der Festspielidee, anläßlich seines Wiedereintritts in den Vorstand, wird schließlich mit einigen Worten auch des Programms Erwähnung getan: „In dessen Mitte steht Mozart, um ihn gruppieren sich die übrigen großen Werke der Nation." Worunter wohl „Mirakel", „Jedermann" und „Welttheater" zu verstehen sind?

Aus dem schmalen Ertrag des eben andeutungsweise wiedergegebenen Referats erhellt nämlich für jeden Schärfersehenden, daß alles beim alten bleibt, daß nur Sitz und Personen des führenden Komitees gewechselt haben, nicht aber auch die künstlerischen Grundlagen der Spiele die so dringend nötige Revision erfuhren; daß kein neuer Plan existiert, der sie wirklich und völlig aus dem Geiste Mozarts, des genius loci, aufbaute, was allein Besonderes, im Verhältnis zu unserer Zeit „Neues", Keimkräftiges gewährleistete und der Abhaltung sommerlicher Musik- und Theateraufführungen in der Stadt an der Salzach innere Berechtigung verliehe. Nur über Organisationsfragen — wohlwollend betitelt — verbreitet sich der mit hohen Ämtern und berühmten Namen aufgeputzte Vortrag, die vielleicht pekuniär nützlich sein können, von denen es aber zum größten Teil unerfindlich ist, wie sie artistisch raten und mithelfen sollen. Nach wie vor bleiben diese Agenden also denselben fünf Männern vorbehalten, denen — als Mitgliedern der ehemaligen Wiener Leitung — kurz vorher Mangel an Erfolgen während der beiden letzten Jahre, anders gesagt: Unfähigkeit vorgeworfen wurde. Was, mit welchen Mitteln und künstlerischen Kräften organisiert werden soll, darüber schweigt des Sängers Höflichkeit, wenn es auch an einer Stelle orakelhaft heißt: „falls es die Entwicklung nötig macht, wird auch Kontakt mit anderen heimischen Kunstinstituten gesucht werden." Es wäre meines Erachtens überhaupt der allererst zu tuende Schritt gewesen, sich der Mitarbeit junger, noch schaffensfroher, regenerativen Ideen zugewendeter Musiker, Dichter, Maler teils aus Salzburg selbst, teils aus nächstgelegenen Großstädten zu versichern, die in harmonischem Zusammenwirken mit der Administration endlich einmal Produktives leisten, was von den bisherigen Darbietungen weder dem Inhalt noch der Wiedergabe nach immer behauptet werden konnte.

Daß man diesen eigentlich wichtigsten, weil initiierenden, ausführenden Organen über dekorativen und sonstigen sekundären Fragen — wie das vorläufig Fata-morganahafte Theaterprojekt — anscheinend nicht die nötige Aufmerksamkeit schenkt, läßt die Aspekte für ein künftiges Florieren der Festspiele gerade nicht sehr rosig erscheinen; denn soll jemand etwas mit Geld unterstützen, möchte er begreiflicherweise auch gerne wissen, wofür er seine Dollars, Pfunds, Francs, Mark oder Kronen ausgibt. Die in den letzten Jahren gesammelten Beträge aber sind für stattgehabte Vorstellungen und Proben zu solchen, die nicht zustande kamen, für Kanzleispesen, die „Mitteilungen", die Grundsteinlegung u. dgl. aufgegangen, kein Fond vorhanden und das Ganze, genau besehen, noch in den Kinderschuhen steckend. Ob das neue Regime, den hier ausgesprochenen, aus den einzelnen Punkten der eingangs erwähnten Vorlage geschöpften Bedenken zum Trotz, uns mit einer Änderung, Besserung des bisherigen Zustandes angenehm überraschen wird, muß sich ja spätestens im Februar erweisen, wenn versprochenermaßen das vollständige Programm pro 1925 vorliegt. Hier wurde von der Angelegenheit mit vorläufigen Randbemerkungen Kenntnis genommen, weil sie doch eine eminent austriacistische ist und der Zweck dieser Rubrik darin besteht, über solche auch die Welt jenseits der rot-weißroten Grenzpfähle zu unterrichten. E. P.

Brucknerwoche in Linz a. D. Zur stattfindenden Brucknerwoche war geplant, den Meister als Kirchen-, Chor- und sinfonischen Komponisten aufzuzeigen. Der *Musikverein* und die ersten Gesangvereine der Großstadt (102000 Einwohner) teilten und vereinigten sich je

nach Notwendigkeit in die Aufführungen. Den Ehrenschutz hatte der Landeshauptmann übernommen. Als Kirchenkomponist kam Bruckner zu Wort mit der *Missa solemnis in B*, welche der *christl. deutsche Gesangverein* in der Stadtpfarrkirche zu Gehör brachte. Das Werk, zu den selten vorgenommenen zählend, war vorzüglich studiert, Chordirektor *Wolfgruber* arbeitete die Schattierungen sorgsam heraus. Als Solisten bewährten sich die Damen *Sengstschmied, Bauer* und die Herren *König* und *Pfund*. Das Orchester hielt sich bis auf die zu wenig delikate Oboe brav. Die Einlagen stammten aus der Feder Prof. *Hagleitners* und erbauten durch ihre farbenreiche Stilisierung.

In der Minoritenkirche sang der *Chor der Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalt* (Leitung Prof. *Neuhofer*) die C-Messe, eine Jugendarbeit, und das Ave Maria. Den folgenden Sonntag trug während des Hochamts, das der Bischof zelebrierte, im neuen Dom der „*Sängerbund Frohsinn*" die E-Moll-Messe vor. Der Verein, zu dessen Ehrenmitglied Bruckner zählte, setzte seine chorische Erprobtheit ein und Musikdirektor *Klietmann* vertiefte sich mit Hingabe in das Opus, hin und wieder hätten die Bläser eine Dämpfung vertragen. Die Einlagen brachte der christl. deutsche Gesangverein am Seitenchor.

Dem Männergesangverein „*Einklang*" und dem *Linzer Männergesangverein* war die Aufgabe zugeteilt, Bruckner als weltlichen und kirchlichen Chorkomponisten vorzuführen. Der „Einklang", der aufwärtsstrebendste Männergesangverein unserer Stadt, welcher in Chormeister *Springer* einen feinsinnigen, pädagogischen Führer besitzt, wagte sich an das als Massenchor gedachte Opus „das deutsche Lied". Daran reihte sich der von romantischem Zauber durchtränkte „Abendhimmel" und mendelssohnisch angehaucht „das Herbstlied" für Männerchor, zwei Solofrauenstimmen mit Klavierbegleitung. Der Stimmungsausdruck wird durch die Solostimmen poetisch gehoben. Die Damen *Zelenka* und *Stiedl* wetteiferten in edelsanglicher Auslegung. Das Offertorium „*Inveni David*" erklang unter *Springers* verständnisvoller Führung in satter Klangfülle und rhythmisch-dynamischer Prägnanz. Der *Linzer Männergesangverein* und sein angegliederter Frauenchor erfreute die Hörer mit dem siebenstimmigen „Ave Maria". Als Rarität bot er „Entsagung" (aus „Amaranth") für gemischten Chor mit Solo und Orgelbegleitung. Der zweite Chormeister *Holzer* führte sich vorteilhaft ein. Altmeister *Bernauer* wählte sich „Amaranths Waldlieder" für Frauensoloquartett, Frauenchor und Klavierbegleitung. Bruckner hat dieses Opus dem Vater Josef *Reiters* (gestorben 1888 als Lehrer in Urfahr) zum Geschenk gemacht. Dieser modelte es für obige Besetzung. Als Solistinnen zeichneten sich außer den schon angeführten die Damen *Erhard* und *Bauer* aus. Den Abschluß des Abends machte der 114. Psalm aus der Totenvesper.

Das *sinfonische Schaffen* sollte durch erstes Keimen, Mittelperiode und höchste Vollendung vorgeführt werden; in Zahlenfolge: Nullte, Sechste und Neunte. Es ergaben sich Schwierigkeiten. Und schließlich kamen nur Nullte, Siebente und das Te Deum aufs Programm. Das erste Orchesterkonzert war zugleich mit einem *Festakt* verbunden. Eine mit Grün umschlungene Bruckner-Plakette, Lorbeerbäume an den Seiten, war aufgestellt. Die prominenten Persönlichkeiten der Stadt waren erschienen. Der Landeshauptmann und der Bürgermeister hielten kurze Ansprachen. Fehl am Ort war der „sogenannte" Festredner, der weniger festlich, dafür aber leider stark polemisch sprach. Als Kuriosität wurde der „Festmarsch", der in Linz entstanden ist und Lortzing- und Jungwagnersche Züge trägt, gespielt, sodann die „*Nullte*". Vor Monaten berichteten Wiener Blätter sensationell von der Auffindung einer neuen Brucknersinfonie. Als ich der Sache nachging, stellte sich heraus, daß es sich um die im Linzer Museum befindliche *D-Moll-Sinfonie Nr. 0* handelt, welche ich bereits 1911 in meinem ersten Brucknerbuch (Bausteine, bei Piper) skizzenhaft analysierte. Das Werk, über welches Professor Moißl eingehend im „In Memoriam Bruckner" — das vom Unterrichtsministerium herausgegebene Bruckner-Gedenkbuch — schreibt, entstand in der Zeit vom 24. Januar bis 12. September 1869 teils in Wien, teils in Linz und wurde in unserer Stadt vollendet. Die wertvolleren Sätze sind das Scherzo und Finale. Dem ersten Satz, der manche leere Stellen, dürftige Färbung im Holz, thematische Kurzatmigkeit aufweist, sowie dem an Frage- und Antwortspiel überreichen Andante merkt man die Versuchsarbeit, das Nichtausgereifte an. Homophonie herrscht vor, wohl findet

sich manch Themengeflecht von inniger Lieblichkeit, tauchen echt Brucknersche Hornsätze auf, stimmen die Celli ernst-erhabene Weisen an. Doch „zur 2ten ungültig" steht auf der Umschlagseite des Satzes. Nachahmungen, Engführungen dringen im synkopierten Rhythmus empor in ätherische Höhen. Gebethaft klingt der langsame Satz aus. Hier spricht bereits der Gottesmusikant zu uns. Das Scherzo ist trotz seiner knappen Formung von einer Reife, daß es in jeder späteren Sinfonie stehen könnte. Dies frischzupackende, halb tänzelnd, halb humorvoll diabolisch Dahinstürmende ist von einer zündenden Ursprünglichkeit. Das Trio gebärdet sich gemächlicher, gibt sich beschaulicher; die ersten Geigen singen wohllautreich. Das Finale gewinnt durch seine hervorragende Kontrapunktik. Eine kurze adagiohafte Einleitung (der Satz hat Rondoform) ist in der Unisonoführung der Geigen von sattem Wohlklang, das Holz schlägt in Achteln die Harmonie dazu. Trompetenrufe zu anschwellendem Paukenwirbel führen zum Hauptthema, das mit seinen Oktav- und Dezimensprüngen typisch brucknerisch ist. Alle Künste der Kontrapunktik setzt der Schaffende weiterhin ein.

Die Frage bleibt offen, warum sich Linz, in dessen Mauern sich das Manuskript ein Vierteljahrhundert befindet, die Uraufführung (bekanntlich in Klosterneuburg) entgehen ließ. Linz mußte sich mit der zweiten begnügen. Die Anderthalbte, wie Wöß diese Sinfonie bezeichnete, hat ihre Lebensfähigkeit erwiesen und wird bescheiden neben ihren neun Schwestern bestehen. Die Vermittlung des Neuwerkes war eine erfreuliche. Das 2. Festkonzert mußte mit dem *Te Deum* eröffnet werden, da die Tubabläser aus Wien nicht zur Stelle waren. Sie tauchten nach Schluß des Konzertes auf und so hörten wir die Tuben-(7.)Sinfonie ohne Tuben, eine peinliche Sache. Musikdirektor *Klietmann* machte sich um die orchestralen Darbietungen, Chormeister Springer um das Te Deum verdient. In der *Urania* wurde ein von dem Schreiber dieser Zeilen verfaßter Vortrag „*Bruckner und Linz*" gehalten. Lichtbilder und Kleinwerke aus der Linzerperiode — „Amaranths Waldeslieder", „Im April" (für Gesang), „Erinnerung", „G-Dur-Fantasie" (für Klavier), „Du bist wie eine Blume" (gemischtes Quartett) und „Albumblatt" (für Violine und Klavier) — waren eingeflochten. Fräulein *Eysert* (Klavier) und Fräulein *Zelenka* (Gesang) verdienen besondere Erwähnung. Franz Gräflinger.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

So sind denn nun die beiden von Gustav *Mahlers* Hand in wesentlichen Zügen fertiggestellten Sätze seiner „*zehnten Sinfonie*" an uns vorübergezogen — der letzte Gruß eines noch mit sinkender Lebenskraft um Vollendung Ringenden. Zwölf Jahre lang hat Frau Alma Maria Mahler angesichts der einander widersprechenden früheren Äußerungen ihres Gatten den von ihm nachgelassenen Sinfonietorso zurückgehalten, um ihn dann im Faksimile zu veröffentlichen, damit ein Jeder selbst sich ein Bild von dem Grade der Vollendung des Werkes machen kann, über welchem dem Meister die Feder aus der Hand gesunken ist. Inwieweit sich die Fertigstellung und Aufführung der beiden in wesentlichen Zügen vollendeten Sätze, an deren Fertigstellung Ernst *Krenek* beteiligt war, mit der Pietät gegen Mahler vereinigen läßt, der sogar einmal den Wunsch geäußert hat, man möge das Manuskript vernichten, darüber kann man verschiedener Meinung sein. Der strengeren Auffassung, daß die Fertigstellung eines Werkes von fremder Hand nur dann zu rechtfertigen ist, wenn eine unzweideutige Willensäußerung des Autors in diesem Sinn vorliegt — sie drängte sich zwingend auf, als Ernst Krenek in jugendlicher Skrupellosigkeit die Hand an die von Schubert unvollendet hinterlassene Klaviersonate in C-Dur legte — wird man im Falle Mahler entgegenhalten können, daß der Adagiosatz, der nunmehr neben dem kurzen Intermezzo (Scherzo) durch das *Berliner Philharmonische Orchester* unter Otto *Klemperer* zu sorgfältig vorbereiteter, das Wirkungsvolle stark unterstreichender deutscher Erstaufführung gelangte, in seinem Hauptteil von tieferem, mystischerem Stimmungsgehalt erfüllt ist, als ihn die langsamen Sätze der früheren Sinfonien Mahlers aufweisen.

Mit Recht ist allgemein darauf hingewiesen worden, daß sich in diesem Satz eine Annäherung an die Welt Anton Bruckners vollzieht. Es bahnt sich also hier eine innere Wandlung im Schaffen Mahlers an. Der Gedanke, daß die Öffentlichkeit einen gewissen Anspruch darauf hat, sie kennenzulernen, mag den Eingriff in Persönlichkeitsrechte, der hier unzweifelhaft vorliegt, erträglicher erscheinen lassen.

Über Charakter und Wert der beiden Sätze hat sich Emil *Petschnig* bei Gelegenheit der Wiener Uraufführung des Werkes in Heft 11 des vorigen Jahrgangs der „Zeitschr. f. Musik" bereits ausgesprochen, so daß sich ein nochmaliges Eingehen auf das Werk erübrigt. Das Berliner Publikum nahm das Vermächtnis Mahlers mit andächtiger Stille auf, um nach einer Pause der Ergriffenheit dem Dirigenten und dem Orchester auf das lebhafteste zu danken.

Nun lasse man es aber bei der Ergänzung dieser beiden Sätze bewenden und schütze die übrigen Teile vor Bearbeiterhänden! Diese Mahnung ist vielleicht nicht ganz überflüssig, wenn man sich erinnert, daß vor einigen Jahren ein musikalischer Don Quichote es glücklich fertig gebracht hat, die vorhandenen zehn Takte des Scherzos der „Unvollendeten" von Schubert durch eine eigene Phantasieklitterung zu „ergänzen" und das Machwerk — o tempora, o mores! — ausgerechnet in Berlin zur Aufführung zu bringen.

„Das Werk sie sollen lassen stahn," so könnte man in Variierung des bekannten Lutherwortes in bezug auf Mahlers Sinfonietorso ausrufen — es gilt gleichermaßen für den „*Barbier von Bagdad*" von Peter *Cornelius*. Ein Schmerzenskind der deutschen Bühne seit jener durch Theaterkabalen gestörten Uraufführung in Weimar unter Liszt, ist an ihm viel herumgedoktert worden (Instrumentierungen von Mottl und Levi im verdickten Wagnerstil). Die Berliner Aufführung in der Staatsoper griff pietät- und einsichtsvoll auf die Originalfassung der Partitur zurück — als Vorspiel erklang die H-Moll-Ouvertüre, im Zwischenakt die nachkomponierte, große, von Liszt instrumentierte Ouvertüre — und gab unter *Kleibers* auf das subtilste abgewogener, allen feinen Zügen der Partitur liebevoll nachspürender Leitung einen vollkommen harmonischen Eindruck dieser köstlichen Lustspieloper. Ewig schade nur, daß sich der Humor der feingliedrigen Cornelianischen Musik für den durchschnittlichen Opernbesucher — dieser repräsentiert, wie wir wissen, im allgemeinen den ungeistigsten Typus des Musikliebhabers — als nicht konsistent genug erweist. Unter den Mitwirkenden sei Karl *Braun* in der Rolle des Barbiers genannt: er gab eine Musterleistung überlegener Charakterisierung. —

Der Gang der vom Zufall diktierten musikalischen Ereignisse zwingt mich, noch einmal auf Ernst Krenek — den Komponisten, nicht den Bearbeiter — zurückzukommen. Mit fast maschinenartig anmutender Schnelligkeit Werk auf Werk herausschleudernd — der Vergleich mit einem Kompositionsdynamo drängt sich dem Beobachter angesichts des hämmernden Rhythmus und des „Konstruktivismus", der sich im Schaffen Kreneks immer wieder ausprägt, unabweisbar auf — hat der jugendliche Autor nunmehr ein Violinkonzert geschrieben, das Alma *Moodie* mit den Berliner Philharmonikern unter Franz von *Hößlin* zur Erstaufführung brachte. Ein wunderlicher musikalischer Wechselbalg, dieses neue Konzert, insofern als das modernistische Dogma von der rücksichtslosen Linearität mit dem Willen, zu melodischer Gestaltung zurückzugelangen (ohne welche die Violine als Soloinstrument glatt kapitulieren müßte), ein unnatürliches Bündnis eingeht. Daß die Mißachtung jedes harmonischen Empfindens, welcher der junge Vielschreiber auch in seinem Violinkonzert huldigt, mit *Melodie* nicht vereinbar ist — Melodie bedeutet uns auf Grund einer in Jahrhunderten vollzogenen Entwicklung eine „in sich einheitlich gestaltete und abgeschlossene Tonfolge", deren Verlauf von einem ihr innewohnenden harmonischen Empfinden wesentlich bestimmt wird — bedarf keiner Auseinandersetzung. Mit Gewalt, wie die Modernisten wollen, läßt sich dieses uns zur Natur gewordene harmonische Empfinden nicht ersticken. Seitenlang geht Kreneks Orchesterpart eigene Wege, ohne sich den Teufel darum zu kümmern, ob er zu der Violinstimme in eine gefühlsmäßig faßbare und damit sinnvolle Beziehung gerät. Es ist zwar zu beobachten, daß auf Stellen brutalster Kakophonien andere folgen, in welchen die Intensität der feindlichen Spannung zwischen Violine und Orchester deutlich nachläßt. Optimisten mögen aus solchen Symptomen Hoffnungen auf eine zukünftige noch entschiedenere Zurückwendung Kreneks zu dem schöpfen,

was uns bisher beseelte Kunst bedeutete: eine wirklich innere Wandlung vermag ich in seinem Violinkonzert trotz aller Neigung zu Kompromissen noch nicht zu erblicken. Alma Moodie spielte das an abstrus-eigensinnigen Stellen reiche Werk mit imponierender Sicherheit auswendig.

Berlin müßte nicht Berlin sein, wenn es dem Krenekschen Violinkonzert nicht um seines experimentierenden Charakters wegen ein Interesse entgegengebracht hätte, von dem man nur wünschen möchte, daß es in dem gleichen Maß den aus gesundem musikalischen Instinkt heraus geborenen Werken entgegengebracht würde. So war der kritische Areopag, bei Krenek vollständig, nur in einzelnen Mitgliedern bei der Erstaufführung von Liedern *Justus Hermann Wetzels* durch die bekannte Sopranistin Corry *Nera* anwesend. Der Autor — er hat sich nicht nur als Komponist, sondern auch als gedankenreicher und tiefgründiger Ästhetiker und Musikschriftsteller bekannt gemacht — ist einer der wenigen wurzelechten musikalischen Lyriker der Gegenwart. Er komponiert, wie er empfindet und kümmert sich als aufrechte Persönlichkeit den Teufel um Mode und Forderungen des „Zeitgeistes".

Unter den diesmal aufgeführten Liedern Wetzels scheint mir der „Frühlingstag", gleich den anderen Liedern der „Musik des Einsamen" von Hermann Hesse entnommen, den Kranz zu verdienen. Die Musik erhebt sich in künstlerischer Steigerung zum Höhepunkt und klingt auf das innigste aus. In dem strophisch behandelten Liede „Wenn ich die Kindlein spielen sehe" fesseln die sinnvollen musikalischen Varianten einzelner Verse unser Interesse.

War es eine Freude, zu erleben, daß die Zuhörer den Wert des von Corry Nera vortrefflich gesungenen „Frühlingstags" instinktiv erkannten, so daß das Lied wiederholt werden mußte, so wurde die gute Meinung, die man nach solcher Erfahrung von seiner Majestät dem Publikum zu hegen geneigt war, bald genug wieder in Frage gestellt, als hochdasselbe einige Minuten später dem konventionellen „Spinnerlied" eines bloß routinierten Komponisten mit der gleichen Begeisterung zujubelte. Hoffentlich (so sucht man sich zu trösten), waren es nicht dieselben Leutchen, die in beiden Fällen ihrem Entzücken Luft machten.

In dasselbe Kapitel der nur zu begreiflichen — Unbegreiflichkeiten gehört der Zulauf, den in einer Zeit chronischer Ebbe der Konzertkassen — sie wirkt sich zur Zeit (gegen Ende Januar) in Berlin geradezu katastrophal aus — ein Pianist findet — ich werde mit hüten, auch noch Reklame für ihn zu machen, indem ich seinen Namen nenne — der seinem glänzenden Virtuosentum durch reißerische Allüren den sensationell aufpeitschenden Charakter zu verleihen weiß, der den Erfolg garantiert. Dagegen mußte der ausgezeichnete holländische Pianist Dirk *Schäfer* zweimal vor beinahe leerem Saal spielen, weil er, mehr Musiker als Virtuose (so bedeutend seine Virtuosität ist, sie ist ihm nur Mittel zum Zweck), unaufdringlich, mit vorbildlicher Treue und mit zartester Einfühlung in den Geist dieser Musik Chopins Werk lebendig zu machen weiß. So maßvoll-edel im Ausdruck, so ohne jede persönliche Prätension nur dem Werk dienend, wirkt der Vortrag der F-Dur- und G-Moll-Nocturne durch einen Musiker von Herz und Geist in jedem Empfänglichen noch lange nach.

Das Pianistentum wurde in den Berliner Konzertsälen durch weithin hallende Namen repräsentiert. Es hat keinen Sinn, alle diese großen Kanonen — ihren Ruhm dröhnen die Konzertsäle aller Städte — immer wieder aufmarschieren zu lassen. Unter ihnen sei diesmal lediglich Walter *Giesekings* gedacht, weil er als bedeutendster Interpret des musikalischen Impressionismus bisher unerreicht, mit größter Energie den Kampf gegen seine Einseitigkeit aufnehmend, sich den Weg aus impressionistischer Nervenkunst zu den Höhen kraftvoller und innerlicher deutscher Geisteskunst zu bahnen sucht. Der Beethovenabend, den er in Berlin gab, sah ihn noch als Fremdling in den Bezirken kraftvoll-trotziger und herber Allegri, aber im Begriff, in den zarten und verklärten Adagii Beethovens heimisch zu werden. Unter den emporstrebenden Klavierspielern geistiger Art sei hier auf Walter *Rehberg* und *Erwin Bodky* rühmend hingewiesen und endlich des Aufschwungs gedacht, den die Kunst der temperamentvollen Pianistin Luise *Gmeiner* genommen hat.

Neuerscheinungen

Mozart-Jahrbuch herausgeg. von Hermann Abert. II. Jahrg. 8°, 246 S. Drei Masken-Verlag München 1924.

A.-E. Cherbuliez: Peter Cornelius. Neujahrsblatt der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich auf d. Jahr 1925. gr. 8°. 44 S. Orell Füßli, Zürich. Kommissionsverlag von Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Alwin Wode: Um ein Jugendheim. Musikal. Novelle. 8°, 44 S. Hansa-Bücherstube Bremerhaven 1924.

Lotte Kallenbach-Greller: Grundriß einer Musikphilosophie nebst kritischer Darstellung des Buches von Paul Bekker „Von den Naturreichen des Klanges. 8°, 39 S. Verkaufsstelle: Breitkopf & Härtel, Berlin, Potsdamerstr. 21.

Walther Krug: Beethovens Vollendung. Eine Streitschrift. 8°, 272 S. Allgem. Verlagsanstalt München.

Wilhelm Trendelenburg: Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentenspiels. Mit 84 Abbildungen. 8°, 287 S. Verlag von Julius Springer Berlin 1925.

Kamillo Horn: Harfners Sang. Gedichte. 2. Auflage. 8°, 51 S. Wien und Leipzig, M. Braumüller 1924.

Da der Wiener Komponist K. Horn auch in Deutschland zahlreiche Freunde seiner Kunst besitzt und manche der schön geformten Gedichte sich zum Komponieren eignen, sei die in 2. Auflage erschienene hübsche Sammlung angezeigt.

Hans Joachim Moser: Geschichte der deutschen Musik vom Auftreten Beethovens bis zur Gegenwart. 2. Bd. 2. Halbbd. gr.-8°, XII und 548 S. Stuttgart, J. G. Cottasche Buchhandlung 1924.

Ernst Hoffmann: Das Wesen der Melodie. I. Teil. gr.-8°, XVI und 225 S. Berlin, Max Hesses Verlag 1925.

Gesellenvereinsliederbuch im Auftr. des Generalsekretariats d. Verbandes kath. Gesellenvereine bearb. von Dr. Lemacher-Köln. kl. 8°, 292 S. Generalsekretariat des Verbandes kath. Gesellenvereine Köln 1924.

G. G. Bernardi: Contrapunto. 2. Aufl. kl. 8°, 362 S. Ulrico Hoepli, Milano 1925.

Besprechungen

BRIEFWECHSEL ZWISCHEN PETER ROSEGGER UND FRIEDRICH V. HAUSEGGER L. Staackmann Verlag, Leipzig 1924.

Zwei Edelmenschen unterhalten sich in diesen öfters von geradezu schwärmerischer Freundschaft erfüllten Briefen über verschiedene Materien, besonders aber über Nationalismus, Antisemitismus und Wagnerismus, welche in den 80er und 90er Jahren des vorigen Säkulums die Geister und Gemüter Deutschlands und Österreichs in Erregung hielten. In den ersten beiden Fragen stoßen — bei aller prinzipiellen Einigkeit — die mehr theoretisch-idealistische Weltanschauung des Gelehrten Hausegger und der real gerichtete, stets nur aus dem pulsierenden Leben seine Ansichten schöpfende Sinn des Bauernsprosses Rosegger oft recht hart aufeinander. Die Tatsache aber, daß man heute, da die nämlichen Wogen wieder hochgehen, noch eben dort steht wie vor 40 Jahren, gibt Roseggers Meinung — die interessanten Details möge man an Ort und Stelle nachlesen — durchaus recht, daß das Parteiwesen in jeder Beziehung unfruchtbar sei und der Künstler sich darüber erhoben stellen müsse. Eigenartig sind Roseggers Ausführungen hinsichtlich seines Verhältnisses zur Musik überhaupt und zu Wagner insbesondere, für den sein Freund, der begeisterte Vorkämpfer des Meisters, ihn auf alle erdenkliche Weise zu gewinnen sucht und sein Bemühen nach einer „Meistersinger"-Vorstellung endlich auch belohnt sieht. Bezüglich seines — anscheinend nicht sehr ausgeprägten und nur wenig über die Stufe der Volkskunst hinausreichenden — Musiksinnes schreibt der Dichter; „Die Musik bewirkt in mir *Erinnerung*. Ein Musikstück das erstemal gehört, macht bei mir nicht viel, wenn ich es später wiederhöre, so erweckt es alle Bilder, Vorstellungen und Stimmungen, die ich zufällig hatte, als ich es das erstemal gehört. Musik ist also für mich eine Vermittlerin der Vergangenheit, eine Wiederbringerin einst gelebter Freuden und heiliger Trauer. In *diesem* Sinne wirkt auf mich die Musik am meisten. Je öfter ich ein Musikstück höre, desto lieber wird es mir; erstens wird mir seine Melodie traut, und zweitens hängen an ihm so viele vergangene Stimmungen. Schon das Wort „Stimmung" deutet an, daß gewisse Seelenzustände musikalisch sind. Aber immer im lyrischen Sinne."

Man kann sagen, daß in dieser Korrespondenz der naive, urwüchsige Poet der innerlich reichere, fesselndere, schenkende Partner ist trotz des vielseitigen, in das dichtmaschige Netz der modernen Kultur eng verwobenen Verfassers des Büchleins „Das Jenseits des Künstlers", dessen Bedeutsamkeit leider bisher in der Musikästhetik noch nicht die gebührende Würdigung gefunden hat. Es dürfte erst jetzt zur Geltung kommen, nachdem die psychanalytische Wissenschaft seinen Ideen den Boden bereitet hat.

Eine die äußeren Umstände des Mit-einander-Bekanntwerdens, des Befreundetseins der beiden Männer schildernde Einführung des geschätzten Dirigenten und Komponisten Sigmund v. Hausegger, des Sohnes des Philosophen, vervollständigt den Inhalt dieses wertvollen Bandes, den überdies zwei Bildnisse und Autographieen zieren, und der auch durch schönes Papier und großen Druck die Lektüre zu einem Vergnügen macht. Möge er viele Leser finden! Emil Petschnig

JOHANNES WOLF: Die Tonschriften. Aus der Sammlung „Jedermanns Bücherei". Ferdinand Hirt, Breslau 1924.

Es ist erstaunlich, zu sehen, wie es J. W., der unumstrittenen Autorität auf dem Gebiet der musikalischen Notationskunde, gelungen ist, diese umfangreiche und eminent schwierige Materie auf nur 107 Seiten in solch prägnanter Kürze und dabei so vollständig darzustellen, daß nicht nur der Kenner großen Nutzen daraus ziehen, sondern auch der unkundigste Laie Gewinn und Anregung davon haben wird. Der Wert des Büchleins, das nicht genug empfohlen werden kann, wird wesentlich erhöht durch das umfangreiche Literaturverzeichnis, die zahlreichen Notenbeispiele im Text, sowie durch 36 vortrefflich gelungene Reproduktionen einzelner Seiten älterer handschriftlicher und gedruckter Musikwerke. Dr. P. Rubardt.

ROBERT SCHERWATZKY: Deutsche Musiker. Moritz Diesterweg, Frankfurt a. M. 1924.

Das Buch ist in erster Linie für die Schule bestimmt und soll mithelfen, „den Schülern die Welt deutscher Musik zu erschließen". Es führt von Bach zu Bruckner; die Wesensart der einzelnen Meister und Richtungen wird durch gut ausgewählte Abschnitte aus Werken bedeutender Schriftsteller und Dichter charakterisiert. Ganz gewiß ein lobenswertes Verfahren, junge Menschen mit der Ideenwelt unserer großen Tonmeister vertraut zu machen. Sehr zu begrüßen ist, daß endlich auch E. Th. A. Hoffmann ein Platz als Musiker eingeräumt worden ist. Dagegen wirkt es sehr befremdlich, daß unter „deutschen" Musikern ein Heinrich Schütz fehlt und dafür Chopin und Berlioz *größeren* Raum einnehmen! Der Verfasser scheint noch nie ein Werk Schützens wirklich erlebt zu haben. — Den einzelnen in dem Buche berücksichtigten Musikern und Tonschulen gehen kurze biographische Einleitungen und Würdigungen aus der Feder des Verfassers voraus. Die beigegebenen Literaturnachweise lassen bedeutende Forscher vermissen, mit denen bekannt zu werden auch einem Schüler von Nutzen ist: bei Seb. Bach fehlt A. Pirro, bei Friedemann Bach die grundlegende und mit Irrtümern aufräumende Arbeit Martin Falcks, bei Mozart Herm. Abert, bei Beethoven Thayer, bei Schubert E. Deutsch, um nur diese zu nennen. Dagegen ist v. d. Pfordten viel zu sehr bevorzugt! — Im letzten Kapitel „Ausblicke" macht der Verfasser seinem teutschen Zorn gegen die Moderne Luft. Rich. Strauß' „Feuersnot" gilt ihm „schamlos", der „Rosenkavalier" „abstoßend" und „kitschig", Pfitzner hat sein Bestes in der Kammermusik geleistet; dem armen Gust. Mahler fehlt es an „Innerlichkeit und Gemüt". Hier, wie auch bei der Bewertung Meyerbeers und Mendelssohns scheint ein einseitiger Nationalismus mitzusprechen. Reger ist „starr und spröde", seine „melodische Stoßkraft" nicht groß, usw. Dr. Paul Rubardt.

KARL HASSE: Musik für Klavier op. 23. 1. Heft C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

Ohne besondere Originalität aufzuweisen, empfehlen sich die zwölf Stücke durch gesunde klare Tonsprache, Kraft des Ausdrucks, knappe Form und guten Klaviersatz. G. Kiessig

Neue gesangspädagogische Literatur

RUDOLF SCHWARTZ: (Verfasser des Werkes „Die natürliche Gesangstechnik") Merkbüchlein für Gesangstudierende. Verlag Ernst Bisping, Münster i. W.

HEINRICH HERRMANN: (München). Der freie Ton. Grundsätzliches über die Behandlung der Stimme. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

WILLI ZIMMERMANN: Passives Singen, die psychophysische Basis des Belkanto. F. E. C. Leuckart, ebenda.

Drei Heftchen gleichen kleinen Formates, 32, 22 und 28 Seiten lang: alle drei Grundgedanken, Extrakt umfangreicher pädagogischer Erfahrung bietend; die beiden ersten auf ausführlichere Darlegung des Gesagten in den Hauptwerken der Verfasser hinweisend. — Aber so groß äußerlich die Ähnlichkeit, so groß die innere Verschiedenheit. *Schwartz* beginnt gleich im ersten Satze mit einer ganz „neuen" apodiktischen Forderung (ausschließliche Verwendung der Mittelstimme im Kunstgesange überhaupt), tut die meisten der bestehenden pädagogischen Grundansichten (Studium der Registerübergänge, der Atemtechnik usw.) als altes Eisen ab, und verlangt im übrigen fast auf jeder Seite das Nachlesen in seinem Hauptwerk, ohne welches die Darstellung, zumal für den Gesangstudierenden, verwirrend und zum großen Teile unverständlich

bleiben muß, wenn sie auch durch manchen klugen, scharf ausgesprochenen Satz besticht. So stellt das Schriftchen nur eine geschickte *Reklametat* zugunsten des Hauptwerkes dar und kann füglich mit dem Hinweis auf dessen ausführliche Besprechung in Heft 9 vor. J. übergangen werden.

Die Schrift von *Herrmann* ist in ihrer wohltuenden Sachlichkeit bei weitem die bedeutendste. Mit klarer Ruhe wird hier auf den wenigen Seiten die Grundeinstellung für eine sinngemäße Stimmerziehung außerordentlich faßlich entwickelt. Einer besonderen Geschicklichkeit in der Wahl der Vergleichsbilder gelingt es, die komplizierten physiologischen Vorgänge überraschend einfach darzustellen. Von der Kenntnis der einzelnen Organe wird sofort zu ihrer gefühlsmäßigen Behandlung weitergegangen, so daß die Betonung des Physiologischen nicht aufdringlich wirkt und die wichtigsten Vorstellungen sich zwanglos aus der Natur der Dinge ergeben. Methodisch wäre nur wünschenswert, auf die Gefahr einer *zu bewußten* Arbeit mit der Gaumenstellung immer wieder hinzuweisen. —

Das dritte Schriftchen wünscht, ähnlich wie das erste, Gedanken auszusprechen „die nirgends bisher ausgesprochen, *derart* ausgesprochen und zur fundamentalen Basis(!) aller Gesangsfunktion gesetzt sind". Wenngleich ich dieses Primat dem Verfasser für seine 1924 erschienene Arbeit nicht zuerkennen kann, — er sollte sich genau in der Gesangsliteratur umsehen —, stehen seine Ausführungen *methodisch* doch gottlob auf gesündestem Boden. Schade nur, daß der praktisch sicher sehr tüchtige Verfasser nicht die Gabe hat, sich ganz folgerichtig auszudrücken. Man liest Sätze wie: „Die künstlerisch geschulte Resonanz ist das bewußte Hinrichten eines Tones auf einen Körperteil, der dessen Schwingungen aufnimmt" — „Der näselnde Ton ist ein Zuklemmen der Vorderkopfresonanzpartien"(!!). Demzufolge ist die Behandlung wichtiger Dinge wie des Vokaleinsatzes (Glottisschlag?), der Registerfrage, der oberen Resonanz (Nichtbeachtung des nasalen Komplexes) sehr mißverständlich, auch z. B. der Begriff des Vornesingens nicht vorsichtig genug gehandhabt. Im ganzen aber: Die Grundlage und der praktische Weg des Studiums sind erfreulich klar angegeben, und damit ist die Daseinsberechtigung der kleinen Schrift immerhin erwiesen. —

Derart ernste konzentrierte Darstellungen eines schwierigen Gegenstandes auf kleinstem Raum, wie z. B. die Arbeit von Herrmann sie ist, werden wohl immer mehr geeignet sein, dem schon Wissenden Anregung und Bestätigung als dem ganz Unwissenden Aufklärung und Einführung zu geben. Trotzdem aber wird die Lektüre einer solchen gedrungenen Arbeit auch für den Anfänger bedeutend mehr Gutes wirken können als manch dickes Werk von unfruchtbarer Problematik. Franziska Martienßen.

ALBRECHT THAUSING: Die Sängerstimme; ihre Beschaffenheit und Entstehung, ihre Bildung und ihr Verlust. Verlag J. G. Cotta Nachfl. 1924.

Wenn schon der arrogante Ton des Buches abstößt, so ist dies in nicht milderndem Sinne von seinem Inhalt zu sagen. Leider verbietet der leidige Raummangel, näher auf Einzelheiten einzugehen, dazu müßte man eine Broschüre ähnlichen Umfanges schreiben. Trotz guter Kenntnis der medizinischen Literatur kommt der Verfasser in seiner fast fanatischen Propagierung der Arminmethode auf Schlüsse — z. B. Beziehungen zwischen Säuglingen und Stimmriesen u. a. m. — daß man das Buch *ablehnen*, ja davor *warnen* muß! Denn es droht, alles das zu *vernichten*, was *gute* Werke wie die von *W. Reinecke*, *Fr. Martienßen*, *Rud. Schwartz*, *Otto Iro* usw. nach jahrelangem Ringen endlich für die deutsche Gesangskunst *aufgebaut* haben.

Friedrich Leipoldt

Neue a cappella-Musik

WALTER REIN: Venuskränzlein. Liebesgesänge nach altdeutschen Texten für Baritonsolo und Frauenchor. op. 1. Greifenverlag Rudolstadt (Thür.).

Deutsche Lieder vergangener Jahrhunderte für drei Stimmen in polyphonem Satz H. 1 und 2. Julius Zwißlers Verlag Inh.: Georg Kallmeyer.

FRANZ PHILIPP: Unserer lieben Frau, eine Folge von a-cappella-Chören op. 15. C. L. Schultheiß Musikverlag Ludwigsburg.

JOHANNES WEYRAUCH: Gleichnis, Motette für 8 Stimmen op. 9, Nr. 1. Breitkopf & Härtels Partiturbibl. 2676.

GEORG NELLIUS: Liebe und Heimat, 10 Gedichte von Maria Kahle für 4. 5, 6 und 8 stimm. gem. Chor, op. 16. Sauerländer Musik- und Kunstverlag Neheim a. Ruhr.

Auch in die a-cappella-Musik beginnt allmählich ein neuer Geist einzuziehen. Ihre zunehmende Erstarrung im 19. und 20. Jahrhundert, herbeigeführt durch den übermächtigen Einfluß der Instrumentalmusik und das damit verbundene Entschwinden jeglichen vokalen Empfindens, sowie die einseitig-harmonische Ausdeutung der Melodiestimme, beginnt allmählich zu weichen. Durch die Entdeckung seelischer Beziehungen zum Mittelalter und seiner großen Vokalperiode sind neue Kräfte geweckt, man geht wieder bei den alten Meistern in die Schule, beginnt wieder aus dem Wesen der Vokalstimme heraus zu empfinden und fühlt und sieht nicht mehr in Harmonien, Farben, sondern in Linien. War gestern die Harmonik, dieses „scharlachene Weib" die Göttin, der man Weihrauch streute, so ist es heute der unerbittliche Kontrapunkt, der sein strenges Regiment auszuüben beginnt. Alles gut

und schön, aber ich glaube die Gefahr ist groß, geradewegs in den strikten Gegensatz zu fallen und auf Tod und Teufel zu kontrapunktieren, auch wo ein homophoner Satz am Platze wäre. Lernt man nicht das Wesen der verschiedensten Kunstmittel in ihrer Aufgabe erkennen und anwenden, so mag heute der Kontrapunkt und morgen die Harmonik Mode sein, man wird immer der Gefoppte bleiben.

Unter den vorliegenden Werken verdienen im Sinne dieser neu beginnenden Entwicklung die Kompositionen Walter *Reins* am meisten Beachtung. Ist der erste Gesang seines „Venuskränzleins" ein tief und herb empfundenes Stück — man wundert sich zwar, daß es bei der Strophenform des Gedichtes durchkomponiert ist — so schwingt in den beiden andern Gesängen — nicht etwa die Venus — sondern der Kontrapunkt bisweilen recht herrisch seine Geißel, sodaß Rein gelegentlich vor lauter Kontrapunktieren vergißt, auf die Kontinuität der Melodie oder den Rhythmus der Verse zu horchen. Die Melodie ist aber nicht nur, wie gewisse Kreise der jungdeutschen Musikbewegung wollen, tönende Bewegung, Ablauf musikalischen Geschehens, sondern auch bestimmtester Ausdruck, der hier z. B. ohne weiteres auf seine Richtigkeit kontrolliert werden kann. — Im übrigen aber ist Rein ein außerordentlich begabter Komponist mit frischer Empfindung, von dem, so er einmal die richtige kritische Einstellung seinem Schaffen gegenüber hat, noch allerlei zu erwarten ist. Seine Bearbeitungen *Deutscher Lieder vergangener Jahrhunderte* sind sehr feinsinnig, aber auch hier verfällt er leicht der Kontrapunkts- und Imitationsmanier, so daß man wirklich aufatmet, wenn einmal wieder eine homophonePartie kommt. Man darf sich nicht einem Prinzip auf Tod und Leben verschreiben. Der Kontrapunkt will mit Freiheit gehandhabt werden, sonst führt er zur Orthodoxie.

Franz Philipps Marienlieder „Unserer lieben Frau" sind innerliche, zarte, fast weiblich empfundene und von kindlicher Hingebung erfüllte Gesänge mit einem katholisch-mystischen Unterton. Gleich das erste ist so rein und zu Herzen dringend, daß es recht gut Volkslied werden könnte. Daß der Komponist aber auch wirklich Mark in den Knochen hat, zeigt das letzte Lied: „Singt unserer Frau . . ., dessen lapidaren Cantus firmus man sich gut von Posaunen mitgespielt denken kann.

In wesentlich andere Sphären führt *Weyrauchs* 8stimmige Motette „Gleichnis". Schon die Dichtung verrät, daß wir es hier mit einem Erzeugnis modernsten Empfindens zu tun haben. W.s Musik ist von jener brennenden Intensität, die wir schon in seinem *Quartett* op. 6 (erschienen bei Fr. Kistner Leipzig) angetroffen haben und die sich am besten durch die diesem beigegebenen Worte von Silesius ausdrücken läßt: „Nur wer Gewalt kann üben, dem wird die Tür des Himmels aufgetrieben." Hatte W. jedoch dort unbeschränkte Freiheit, sich in den Streichinstrumenten auszuleben, so hatte er hier mit Beschränkungen zu rechnen, die eine ganz andere Einstellung von Ausdrucksmitteln verlangen. Der Komponist hat aber mit seinem Instinkt auf das Wesen der Vokalstimme reagiert und ist durch eine treibende Thematik und frei herbeigeführte Spaltungen der Stimmen zu intensiven Steigerungen gelangt. Wir hoffen, Weyrauch werde sich mit noch weiterem Erfolg auf dem Gebiet der Vokalkomposition betätigen.

Über die Chöre von *Nellius* können wir uns kürzer fassen. Nellius hat eine frische melodische Ader, muß sich aber sehr hüten, daß er nicht mit jenen schmalzigen Wirkungen gewisser horribler Männerchöre operiert, die leider wohl nie ausgerottet werden. Auch jene prächtig-schwellende Harmonik, die in den gleichen Kreisen ihre Heimat hat, fängt man heute gerne an zu vermissen. Aber sonst geht es im ganzen recht frisch zu, es findet sich auch manches Sinnige, wenn auch nicht Originale und so werden die Chöre, namentlich auf breitere Volkskreise ihre Wirkung nicht verfehlen. — W. W.

PANTSCHO WLADIGEROFF: Drei Klavierstücke op. 15. 2händig. Universal Edition Nr. 6563.

Von diesen drei technisch hohe Anforderungen stellenden Klavierstücken ist das letzte, eine sprühende Humoreske, ein ganz glänzendes Konzertstück. Im übrigen handelt es sich jedoch nur um eine Art von gehobener Salonmusik, die nur den Fehler hat, viel zu schwierig zu sein, um ihren Zweck erfüllen zu können. Am deutlichsten zeigt sich dieser Charakter in dem zweiten Stück „Herbstelegie", das mit einem Nichts an Erfindung und den modern sein wollenden unangenehm schwammigen durch Sekunden vermanschten Akkorden sich mit abgebrauchten Mitteln zu einer bombastischen Steigerung aufbläht. Zu dem das Opus eröffnenden Prélude ist nur zu bemerken, daß es wirklich hübsch wäre, wenn den Komponisten russischer Abstammung einmal nicht mehr die beiden C-Moll-Etüden von Chopin einfielen. Hugo Sočnik

HEAUTONTIMORUMENUS „Die Maschine". Eine extonale Selbstsatire für Klavier zu vier Händen, op. 1. — Carl Haslinger quasi Tobias, Wien (Schlesingersche Musikalienhandlung Berlin).

Eine „Komposition" im ursprünglichen Sinne des Wortes (von componere = zusammensetzen), eine Satire auf die, die auf konstruktivem Wege glauben eine neue Art Musik erfinden zu können,

denen Musik ein Spiel mit mathematischen Größen bedeutet. Der Komponist baut ein 12schlägiges Rhythmusthema:



ein 12töniges Modellthema (aus den 12 Tönen des temperierten Systems), ein Thema aus 12 verschiedenen Intervallen, eine Neutralskala (abwechselnd Ganz- und Halbtöne), einen Pyramidenakkord, dessen Intervalle mit der Quint beginnend nach der Größe geordnet übereinandergetürmt werden usw. Man kann sich danach schon einen Begriff machen von der Stärke der Expression! Als Witz gedacht, nicht übel! Aber bitte nur lesen, nicht hören! Nur ist die Sache als Witz etwas zu lang geraten, und man muß die Summe von *Gehirnarbeit* bewundern, die daran verschwendet ist (Schönbergs 6 Klavierstücke sind in dieser Hinsicht vorbildlich). Oder sollte gar jemand neue Bahnen entdecken und mehr darin sehen als eine Verspottung? Oder gar der Autor selbst? ? Eine Selbstsatire nennt er sein Opus und wählt als Pseudonym den bekannten Titel eines Lustspieles des Terenz, Heautontimorumenos (d. i. einer, der sich selbst straft). Zum Trost diene uns das vorgesetzte Motto: „Diesen Grenzstein — meiner Zeit". — Eine Anmerkung verrät noch, daß „die Maschine" ursprünglich (1921) für Kammerorchester komponiert ist. Ich kann mir die Wirkung auch bei dieser Besetzung nicht wesentlich musikalischer denken. Dr. H. Kleemann.

J. DOBROWEN.: Quatre Etudes, op. 8. Klavier 2händig. Universal Edition. Nr. 7322.

Diese Quatre Etudes verraten einen ausgezeichneten Klavierspieler, der ein großer Verehrer der Etüden seines Landsmannes Skriabin sein dürfte. Daß die seinen nun eifriger studiert werden, als die seines Vorbildes, bleibt recht fraglich. Und doch ist man der Universal-Edition Dank schuldig, daß sie so unentwegt die oft unwahrscheinlichsten Objekte in Verlag nimmt, und damit eine schnelle und gründliche Orientierung über die musikalische Moderne und ihre Träger ermöglicht. Hugo Sočnik

WENN'S MAREILI SINGT. 40 Volkskinderlieder mit Klavierbegleitung von Bernh. Schneider, op. 48. Bildschmuck nach Scherenschnitten von Hannah Schneider. Leipzig, Steingräber-Verlag.

Bernhard Schneider hat seine Volksliederaugen nach allen Seiten gewendet und so hat er hier eine Sammlung von meist unbekannten Volkskinderliedern zusammengebracht, deren Herkunft sich über sozusagen das ganze deutsche Sprachgebiet erstreckt, von der Schweiz bis in den Norden, von Österreich bis nach Westfalen. Es sind ganz reizende Stücke darunter, textlich und musikalisch, gut sind sie aber alle, dabei von einer Reichhaltigkeit, daß selbst der Forscher nach der Sammlung greifen wird. Ein Besonderes sind die Lieder noch durch Klavierbegleitungen geworden. Schneider begnügte sich nicht mit einer lediglich harmonischen Fassung, sondern hat sozusagen für alle Lieder eine Begleitung erfunden — dies der einzig richtige Ausdruck —, die sowohl aus dem Text wie der Melodie herauswächst, und zwar mit einer Mannigfaltigkeit der Erfindung, die bei der großen Zahl der Lieder geradezu in Erstaunen setzen darf. Nur wer weiß, wie ganz und gar nicht leicht diese „Arbeit" ist, kann diese echt künstlerische Betätigung voll und ganz würdigen. Die reizenden Scherenschnitte H. Schneiders stempeln die kostbare Sammlung noch zu einem Geschenkwerk besonderer Art. A. H.

EMIL PETSCHNIG: Balladen für eine Baritonstimme mit Klavierbegl. Nr. 3141 Die Brücke (Ernst Zahn), Nr. 3142 Normännerlied (V. v. Scheffel), Steingräber-Verlag, Leipzig.

Petschnigs Balladen wenden sich in ihrer gegenständlichen und lapidaren Art an die breitesten Kreise des musikliebenden Publikums. Sie wollen als echte Volkskunst betrachtet und als solche ganz naiv genossen werden. Es ist nötig, daß man das heute sagt, heute, wo viele die Musik nur als eine „esoterische Angelegenheit" bestimmter Kreise betrachten. Wir haben schon im 90. Jahrg., Heft 15, 16 ausgeführt, daß P. die Requisiten eines echten Balladenkomponisten besitzt. Er hat sozusagen der Ballade den Pulsschlag gefühlt und arbeitet nun in dem ihr eigentümlichen, durchgehenden Rhythmus streng organisch, eines aus dem andern entwickelnd, umbildend und kontrastierend, je nachdem es die Phantasiefolge des Textes erfordert. Auch diese beiden Balladen — Kammersänger Kase hat sie neuerdings auf sein Programm gesetzt — bergen so viel Charakteristisches und phantasievoll Geschautes, daß wir jeden Freund einfacher, unverbildeter Volkskunst auf sie aufmerksam machen möchten. Sie bilden zugleich eine dankenswerte Fortsetzung der schon früher angezeigten. W. W.

Kreuz und Quer

Was ist musikalisch?

(Zu dem Artikel in der Dezembernummer: „Über die Probleme von unmusikalisch").

Das Thema musikalisch oder unmusikalisch ist allerdings sehr interessant, denn die Auffassungen sind tatsächlich so unendlich verschieden, daß man eigentlich gar nicht begreift, von welchen Begriffen da ausgegangen wird. Ich wurde jetzt gerade durch diese Frage in eine Zeitungsfehde verwickelt, da ich zu Goethes 175. Geburtstag einen Artikel geschrieben hatte, der Goethes, nach meiner Auffassung tiefe Liebe und Verständnis zur Musik zum Gegenstand hatte. An einer Reihe von Beispielen aus Wilhelm Meister „Bekenntnisse einer schönen Seele", aus Tasso, dann Goethes Ausspruch über Bach: „Mir ist es bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen mag kurz vor der Schöpfung zugetragen haben" und andern, meinte ich den innigsten Beweis zu finden, daß Goethe, trotzdem er Musik selbst nicht ausübte, doch tief musikalisch war. Dies wurde mir aber in einem Gegenartikel von einem Philologen aufs energischste mit folgenden Worten bestritten: „Goethe, dessen ganzes künstlerisches Ringen hin zur Form und zur Gestalt drängte, lehnte den ‚Sturz ins Elementarische', den er in Beethovens Musik sah, ab. Wie hätte er auch, dem in der Architektur als einer verstummten Musik und im griechischen Leibe höchstes Erlebnis wurde, zu der formlosen und sich im Chaotischen lösenden Musik ein Verständnis finden können? Goethes geschlossen plastisches Lebensgefühl mußte die Musik ablehnen, da er sich zum ewigen Maß und dem Sinne der Erde durchgerungen hatte, die Musik nur als ‚magisches Blendwerk' empfinden konnte" usw.

Daß solche Auffassungen von der Musik existieren, war mir neu, und ich konnte in einem zweiten Artikel: „Was ist musikalisch" nur antworten: musikalisch ist nur der, der die Musik als tiefe innere Macht empfindet, von der Martin Luther sagt: „Musica ist eine halbe Disziplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger macht."

Soweit die innere Macht des Wortes musikalisch. In der äußeren Betätigung ist die Veranlagung ja auch unendlich verschieden. Oft hört man sagen von Solisten: es wurde unrein gesungen, ganz unmusikalisch. Gerade das Unreinsingen hat oft nichts mit dem Musikalisch-sein zu tun, sondern liegt meist an Indisposition der Stimme, auch oft an unglücklicher Bauart des Kehlkopfes. Der berühmte Geiger Josef Joachim konnte keinen reinen Ton singen, während er auf seiner Geige die himmlischsten reinsten Töne hören ließ. Aus jahrelanger Praxis als Gesangspädagogin habe ich so viel merkwürdige Beispiele erlebt von musikalisch und unmusikalisch, bin aber fast immer zu dem Resultat gekommen, daß sich das Musikalische erlernen läßt und sich oft bei verzweifelt unmusikalischen Anfängern überraschend schnell Fortschritte zeigten. Bei Liebe zur Sache, die meistens Gesangsschüler haben, lassen sich auch mit geringen Mitteln oft nette Erfolge erzielen, und eine Vertiefung in ideellem Sinne ist fast immer das Resultat. Diese Früchte sind dann der schöne Lohn für die Arbeit des Lehrers und müssen ihn oft für vieles andere, was ihm die Kunst nicht bietet, entschädigen.

Margarete Schuppe

Anmerkung der Schriftleitung: Wir wollen uns auf die Frage, was musikalisch heißt, nicht näher einlassen, sofern hierüber ein ganzes, und zwar recht nützliches Buch geschrieben werden könnte. Aber unsere verehrte Einsenderin möchten wir gegen die Ansicht des Philologen doch angelegentlich in Schutz nehmen. Dieser wirft recht unlogisch zwei Dinge zusammen, die fein säuberlich zu trennen sind. Goethes Stellung zu Beethoven darf doch unmöglich mit der zur Musik überhaupt identifiziert werden, so wenig Beethoven und noch weniger der gerade von Goethe geschaute Beethoven schlechthin die Musik bedeuten. Diese beiden, ganz verschiedenen Begriffe werden von dem Betreffenden zusammengeworfen, und da ergibt sich dann die ja überhaupt nicht diskutable Ansicht — welche ungemeine Rolle die Tonkunst in Goethes Leben gespielt hat, hat ja sogar eine ganze Literatur hervorgerufen —, daß Goethe

Gegner der Musik als einer „formlosen und sich im Chaotischen lösenden Kunst" gewesen sei. Daß die Musik schlechthin chaotisch sei, ist, nebenbei bemerkt, eines jener modernen Schlagworte, das vor allem von Literaten aufgebracht wurde. Eine wahre, echte Musik, wie sie in den Werken der großen Meister vorliegt, ist, um den entsprechenden Gegenausdruck anzuwenden, der Kosmos selbst. Für wen sich dieser im Chaos löst, der hat es mit sich selbst abzumachen, beileibe darf er aber nicht einen Goethe als Kronzeugen für diese Anschauung anrufen. Wie weit bei Goethe das Musik*verständnis* ging, ist wieder eine andere Frage, über die man sich übrigens ganz gut orientieren kann.

Johann Philipp Kriegers 200. Todestag

wurde in der Stadtkirche in Weißenfels mit einem Konzert begangen, das die Kantate „Ein feste Burg", die Chöre „Die Gerechten werden weggerafft" und „Wo wilt du hin" brachte; ferner spielte die Stadtmusik Teile aus der Feldmusik unter Leitung von Musikdirektor *Thiede*. Anna *Linde*-Berlin spielte Solostücke auf dem Cembalo. Über Krieger und seine Bedeutung sprach Prof. Arno *Werner*-Bitterfeld. — Krieger, der langjährige Weißenfelser Kapellmeister, gehört zu den ersten deutschen Musikern in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Wiewohl er keineswegs zu den tiefen Köpfen der deutschen Musikgeschichte gehört, sind seine Verdienste überaus zahlreich, wie denn auch das Beste seiner Werke auch heute noch unmittelbar überzeugt. Ein Teil von ihnen kann heute bequem in den Denkmälern deutscher Tonkunst studiert werden, einiges liegt auch in dankenswerten Bearbeitungen vor.

Das Urteil eines Franzosen über Bruckner

Die französische Zeitschrift „Le Courier Musical" veröffentlicht in ihrer November- und Dezembernummer einen in verschiedenster Hinsicht interessanten Musikbrief des Dirigenten Edouard *Flament* über seine Eindrücke in Deutschland. Der scharf beobachtende Franzose — er konstatiert u. a. einen wachsenden Einfluß der französischen Musik in Deutschland, was natürlich in Frankreich „à l'utile propagande de notre musique" ausgeschlachtet wird — kommt u. a. auf die Berliner Philharmonischen Konzerte und im ferneren auch auf Bruckner zu sprechen:

„In der Philharmonie haben die Morgenkonzerte stets einen großen Erfolg, aber warum dieser Lärm (cette orgie) um Bruckner? Die Hundertjahrfeier, gewiß! Diese Hundertjahrfeier und diese 5. Sinfonie, welche auch 100 Jahre dauert! Ich glaube nicht, daß wir das in Paris jemals verdauen können trotz der hübschen Sachen, welche sich in den Werken finden!"

Man erkennt ohne weiteres, daß den Franzosen Bruckner ein Buch mit sieben Siegeln bedeutet, immerhin ist es doch bezeichnend, daß den mit ihrem starken Formgefühl begabten Romanen die zyklopischen Ausmaße von Bruckners Werken geradezu als Unform erscheinen, was aufs neue die Schwierigkeiten kundtut, mit denen besonders auch in den romanischen Ländern ein Durchdringen von Bruckner verbunden ist.

Schuberts Winterreise

im Konzertsaal zu singen, möchte man heute den Sängern dringend abraten. Aus keinem andern Grunde, als weil — den früheren Wüllner ausgenommen — einfach kein einziger zu existieren scheint, der überhaupt nur wenigstens von Ferne weiß, was denn eigentlich dazu gehört, der Zyklus aber wirklich nicht dazu ist, um von ihm einen ganz falschen Begriff zu geben: das geschieht durch ein Herabziehen in eine gemütlich-bürgerliche Sphäre, die von der fürchterlichen Spannung, die hier aufgespeichert ist, so gut wie nichts ahnen läßt. Mir scheint, daß die heutige Zeit überhaupt nicht die nötige seelische Intensität besitzt, um gerade dieses Werk erleben und zum Erlebnis bringen zu können, sofern sich eben auch auf diesem Gebiet zeigt, wo wir eigentlich stehen. Gegen die Verbürgerlichung von Ausnahmezuständen möchten wir uns aber mit aller Entschiedenheit wenden. Mißlich und zugleich bezeichnend ist es weiterhin, daß dieser für hohe Stimme geschriebene Zyklus heute fast durchgehends von Baritonisten gesungen wird, die die einzelnen Lieder in ihre bequemsten Lagen transponieren —

etwa sogar eine Quarte tiefer! —, die gerade auch bei einem Tenor schneidenden Höhen in doppelter Hinsicht ganz stumpf werden lassen und auch der Klavierbegleitung den besonderen Charakter nehmen. Die Tenöre sind bei mir auch etwas in der Achtung gestiegen, da sie dem Zyklus aus dem Weg gehen und es darauf ankommen lassen, ob wieder einmal ein gerade auch in seelischer Beziehung befähigter Vertreter des Werks ersteht. Der würde ihn allerdings auch nicht ohne baldige Einbuße der seelischen Hingabe geschäftsmäßig ausnützen können, sondern es bei seltenem Vortrag bewenden lassen. In Leipzig verbürgerlichte den Zyklus der Stuttgarter Bariton Alfred *Paulus*, ein stimmlich überaus kultivierter Sänger, der aber für das Eigentliche des Werkes nicht in Frage kommt, woran auch die Klavierbegleitung Max *Pauers*, dem diese seelischen Gebiete zwar nicht ganz fremd sind, aber doch ferne liegen, nichts ändert. Singe man also anderes!

Verwaschene, ungesunde und verblichene Romantik

bot das 13. Gewandhauskonzert mit dem Vortrag der lyrischen Szene: *Der Einsiedler* für Bariton und Orchester von Rudolf *Siegel*. Mit einer derartigen Musik, die ein herrliches Gedicht in lauter Musik-seinsollenden Tönen ersäuft, die Gesangsworte in endlosen Längen zerdehnt, weder Rhythmus noch Deklamation kennt, den Vorwurf nur zum „stimmungsvollen" Musikablassen benützt, zu allem hin auch noch zu Straußschen Orchestermalereien greift, alles in allem die Dichtung mordet, mithin alle Unnatur, Verfalls- und Krankheitserscheinungen eines künstlerisch ganz heillosen Zeitalters in sich vereinigt, mit einer derartigen Musik ist's endgültig aus, wenn die Kritik nur einigermaßen sich ihrer Aufgaben bewußt ist. Vor dem Krieg war es schwer, gegen diese Art Musik anzukämpfen, heute ist dies mit Erfolg möglich, zugleich aber notwendig, weil die Hydra der Vorkriegsmusik auch nicht im geringsten wirklich beseitigt ist. Als erfreulich kann gelten, daß sich das Publikum von derartiger Musik nicht mehr einwickeln läßt, im Gewandhaus kam's, trotzdem ein Fr. *Brodersen* sang, kaum zu einem Achtungserfolg.

Händels Belsazar

hat in seiner eigenen Bearbeitung Karl *Straube* im Verlauf von etwa zwölf Jahren dem Leipziger Publikum drei- oder viermal geboten, mit dem bisher größten Erfolg im 12. Gewandhauskonzert. Hieran ist die heutige Einstellung zu Händel nicht unbeteiligt, denn die Bearbeitung ist im wesentlichen die gleiche geblieben, und in der Besetzung der Solopartien hatte man nur teilweise Glück. Fühlbar wächst aber das große Werk mit seinem Völkergeschehen, so daß es vielleicht gelingen wird, auch den ersten, sehr langen Akt durchzudrücken. Seine Entwicklung geht sehr langsam vor sich, gerade ihr sind aber eine Reihe der seelisch wertvollsten Stücke zu danken. Nur eine Künstlerin großen Kalibers wird die Rolle der Nitocris mit überzeugender Kraft geben können, eine solche ist Frl. H. *Wolff*-Hannover trotz aller guten Qualitäten bei weitem nicht. Auch Herr *Topitz* vom Leipziger Stadttheater besitzt viel zu wenig inneres Gestaltungsvermögen, auch zu wenig Händelsche Technik, um einen Belsazar wirklich geben zu können. Dies war aber vor allem beim Cyrus Herrn R. *Bockelmanns* der Fall, sofern Straube diese Altpartie dem Baß übergeben hat. Das ist gut so, nur darf der Vertreter des Gobrias ihm nicht stimmlich gleichen, wie es bei dem ebenfalls ganz trefflichen Dr. *Rosenthal-Zeuner* der Fall ist. Das Problem der Bearbeitung ist, wie gesagt, der erste Akt, der noch stärker verkürzt werden oder durchgängig mit außergewöhnlichen Solisten arbeiten müßte. Endlich sollte die treffliche, auch in der Übersetzung scharf durchgesehene Bearbeitung weitesten Kreisen zugänglich werden.

Beethovens Eroica

scheint immer mehr, vor allem im ersten Satz, ein unlösbares Problem für unsere heutigen deutschen Dirigenten zu sein. Vor allem fehlt's an zweierlei: Erstens die Einsicht, daß der erste Satz mit einer gewissen romanischen Einstellung zu geben ist, zweitens die geistige Kühnheit, die diesen Satz wie kaum einen zweiten Sinfoniesatz Beethovens auszeichnet. Was die

paar Worte enthalten, ließe sich natürlich nur ausführlich darlegen, und hoffentlich bietet sich auch hierzu einmal die Gelegenheit. Ernst *Wendel*, der im 14. Gewandhauskonzert das Werk leitete, gebricht es bei aller Tüchtigkeit an beiden der genannten Forderungen, Kühnheit fehlte ganz — gleich die Eingangsschläge klebten —, statt dessen machte sich oft eine sich auch in übertriebenen und dadurch unausstehlichen Tempoverbreiterungen kundgebende Sentimentalität geltend, die mit dem Satz einfach nicht vereinbar ist; manche Stelle lief zudem leer. Am besten war das Scherzo, in der eine Spezialität des Dirigenten, ein ausgezeichnet scharfes Stakkato, zur besonderen Geltung kam, nur ließ gegen Schluß die Intensität nach. Gutes und sehr Gutes, aber, wie angedeutet, auch Provinzielles, gab's in jedem Satz. Im gleichen Konzert hörte man

Hermann Hans Wetzlers „Visionen“,

die tatsächlich den guten Ruf, der ihnen vorausgeht, verdienen. Obwohl von Strauß herkommend und von diesem auch vor allem in der Instrumentation abhängig, faßt Wetzler das Problem der Programmatik von einer ganz anderen, und zwar inneren Seite an, die ihm als Musiker in der Handhabung der Form eine weit größere Freiheit und einen weit stärkeren Anschluß an das Wesen der Musik gestatten. Wer sich denn auch gegen diese Art von „Programmusik“ wendet, sei es aus modischer Abhängigkeit von Zeitströmungen oder aus einseitiger ästhetischer Einstellung, gehört dem musikalischen Philisterium an. Was das Werk im besonderen betrifft, so überrascht Wetzler durch eine weit stärkere Phantasie, als sie seine bisherigen Werke vermuten ließen, und das weist auf ganz unverbrauchte Kräfte des nunmehr im 55. Jahre stehenden Komponisten hin. Diese allgemeinen Hinweise müssen leider genügen, man führe das einen starken Eindruck hinterlassende Werk, dessen absoluten Wert man keineswegs überschätzen wird, nur nochmals auf. Im gleichen Konzert spielte Joseph *Pembaur* Liszts Dies irae-Paraphrase mit geradezu göttlich-infernalistischem Temperament. Von diesem Künstler geht unmittelbar ein Fluidum aus, das unwiderleglich auf ein auserwähltes Künstlertum hinweist.

Eine Vorrichtung zum Festhalten des Cellostachels

während des Spiels hat vor kurzem ein findiger Engländer konstruiert und patentieren lassen. Sie besteht aus einem runden, etwa 3 cm dicken Gummiplättchen, das in der Mitte mit einem Loch zur Aufnahme des Stachels versehen ist. Das Plättchen ist an einer regulierbaren Schnur befestigt, die am vorderen linken Stuhlbein angebracht wird.

ROBERT SCHUMANN-STIFTUNG

Einzahlungen

B. M.	M. 10.—	Spende deutscher Musikfreunde in Valdivia (Chile) . . $ 18.— (V.St.A.) =	M. 75.—
St. H.	„ 10.—	Z. B.	„ 30.—
B. G.	„ 7.—	Kluge, Ida, Essen (Sammlung der Ortsgruppe Essen des Musikpädagogischen Verbandes)	„ 50.—
Sch. W.	„ 20.—		
B. H.	„ 80.—		
St.-V.	„ 12.26		
Bauernfeind, H., Organist, Nürnberg			„ 2.—

Auszahlungen

G.	M. 2.55	St. F.	M. 30.—
N. B.	„ 5.10	D. A.	„ 10.—
R. G.			„ 100.—

Weitere Spenden werden erbeten an die Geschäftsstelle der Robert Schumann-Stiftung, Leipzig, Seeburgstraße 100

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Madeleine", Oper von Kurt Stierlin (Haag).

„Die Môra", Oper von Ernst Viebig nach einem Text von Clara Viebig (Stadttheater Düsseldorf).

„Der Tod des Musikers", phantastische Oper von Rob. Alfred Kirchner (Landestheater Schwerin).

„Die Spielzeugschachtel", Pantomime von Debussy (deutsche Uraufführung im Hessischen Landestheater Darmstadt).

„Cassandra", Oper von Vittorio Guecchi (deutsche Uraufführung im Stadttheater Dortmund).

Konzertwerke:

Max Krohn: Erlösung, ein Mysterium für Soli, Chor und Orchester (in Bochum mit dem Ammermann-Vokalquartett).

Friedr. E. Koch: Sonate für Violine und Klavier A-Moll op. 47 (Stefan Frenkel in Berlin und Dresden. Das Werk erscheint bei C. F. Kahnt, Leipzig).

J. S. Emborg: Motette op. 47 für zwei gemischte Chöre mit Orchester und Orgel (am 14. März Berliner Madrigalchor unter Carl Thiel).

H. W. von Waltershausen: „Hero und Leander", Sinfonie op. 22 (Sinfoniekonzerte des Vereins Hamburgischer Musikfreunde im Oktober).

Johannes Günther: 1. Klavierkonzert (Köln, Gesellschaft für neue Musik am 4. März).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Der Krug", Ballett von Alfredo Casella (Paris, durch das Schwedische Ballett).

„Iwan der Schreckliche", Oper von Rimski-Korssakoff (Stadttheater Crefeld).

„Die arme Mutter und der Tod", ein Wintermärchenspiel nach Andersen v. Hans Reinhart, Musik von Felix Petyrek (Münster).

„Si", Operette von Pietro Mascagni (Wiener Bürgertheater unter Leitung des Komponisten).

„Suite stilisierter Tänze" op. 2 von Berthold Goldschmidt (im Dessauer Stadttheater unter Leitung des Komponisten).

„Perseus und Andromache" von Jacques Ibert nach einem Text von Jules Laforgue (Paris).

„La Cena delle Beffe" von Giordano (Scala, Mailand).

„Dornröschen", Märchenspiel in 9 Bildern von Georg Kiesau, Musik von Arthur Chitz (Gera, Reußisches Theater).

Bühnenmusik zu Kalidasa-Kornfelds „Sakuntala" von Hermann Unger (Köln, städt. Schauspielhaus).

Schauspielmusik zu Werfels „Spiegelmensch" von Georg Kießig (Kammerspiele Hamburg).

Konzertwerke:

Richard Greß: Bläsersextett op. 16, 4-, 5- und 6 stimmige a-cappella-Chöre aus op. 18, vier Stücke für Cello und Klavier op. 19 und Lieder op. 21 (Stuttgart) .

Hans Pfitzner: „Liebeslieder" op. 35 (Berlin, Lilly Dreyfuß).

E. N. Reznicek: „Deutsche Volkslieder" für gemischten Chor (Berliner Akademie).

Gustav Hauer: „Zum Gedenken der Gefallenen", Trauermarsch für Orchester (Konzertverein Augsburg).

Georg Kiessig: Streichquartett F-Moll op. 37 und Elegie für Viol. und Klavier (Mitteldeutscher Rundfunk, Leipzig).

Theodor Blumer: Streichquartett op. 51 (Tonkünstlerverein Dresden. Das Werk erschien bei Simrock).

Bruno Walter: Klavierquintett (München, Museum).

Ernst Krenek: Violinkonzert op. 29 (Alma Moodie in Dessau).

Wilhelm Kempf: Divertimento für Klavier, 5 Blasinstrumente, Tamtam u. Streichorchester (Ebenda).

Fr. Egon Pamer: Chinesisches Intermezzo (aus der unvollendet gebliebenen „Messe der Schlafenden") (Wien, Prof. Nilius in seinem zweiten Kammerorchesterkonzerte).

Ivar Müller: „Missa in honorem St. Augustini" op. 10 (Kessenich bei Bonn).

Max Büttner: Konzert für Harfe und Orchester (Drittes Sinfoniekonzert des Koburger Landestheaters unter Laber).

Paul Kletzki: Streichquartett op. 13 (Berlin, durch das Waghalterquartett. Das Werk erschien bei Simrock).

Richard Rosenberg: Sinfonia all' ungarese für Kammerorchester (Collegium musicum Bonn).

Ewald Strässer: Sinfonie Nr. 6 (Köln).

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Der Konzertmonat Januar war von einem fast philiströs anmutenden Durchschnitt: so viel Musizieren nach der Schablone und so wenig wirklich Ereignisvolles, das wert wäre festgehalten zu werden. Wir können uns also kurz fassen. — Im 5. *Philharmon. Konzert* machte uns *Szendrei* mit der Meeressinfonie op. 10 von *Atterberg* bekannt, einem unfrohen Werke, dessen dickflüssige Instrumentation seinen schwerblütigen Charakter noch besonders unterstreicht. Atterbergs Thematik ist mehr italienischer Verismus als schwedisch, nur viel unbeweglicher und in ein niederdrückendes C-Moll gebannt. Vom eigentlichen Vorwurfe kann man absehen; reine Naturstimmungen sind A.'s Sache nicht. Im gleichen Konzerte hörte man noch Mozarts G-Moll-Sinfonie, die wir uns allerdings noch schärfer angefaßt wünschten, sowie die ganz entzückende Sinfonia concertante B-Dur (als op. 84 bezeichnet) von Haydn und Glucks Alcesten-Ouvertüre. Welch göttliches Musikantentum spricht aus dem Haydnschen Werke! Da atmet und lebt alles wie in einer von Frühlingswonne durchpulsten Natur. Man merkte es auch dem Orchester und den Solisten geradezu an, mit welcher Freude sie das Werk spielten. — Das 6. Konzert, in dem besonders Bruckners Dritte interessierte, leitete der Berliner Generalmusikdirektor Ernst *Praetorius*, ein Dirigent von scharf ausgeprägtem Charakter. Es war ein wirklich innerliches Erleben, mit welcher Reinheit und Zartheit Praetorius gerade das Adagio gab. In den Ecksätzen mißlangen ihm zwar einige größer angelegten Steigerungen, sein Atem reichte nicht ganz aus, und er begann dann das Orchester mehr vorwärts zu stoßen (eine Manier, zu der P. leicht hinneigt) als daß er das Crescendo aus *einem* Zentrum heraus erwachsen ließ. Im ganzen eine Aufführung, zwar nicht ausgeglichen in allen Teilen, aber unmittelbar packend. Außerdem hörte man noch Brahms' tragische Ouvertüre und Chopins E-Moll-Klavierkonzert op. 11, von Paul *Schramm* mit der dazu gehörigen Virtuosität gespielt. —

Ein *schwedischer Musikabend* der Leipziger Frauengruppe des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer brachte vor allem eine Reihe sehr hübscher Kinderlieder von Felix *Körling*; es scheint aber, daß die Schweden von einer eigentlichen Nationalmusik noch ein gutes Stück entfernt sind. In einigen Liedern von Södermann, Stenhammar, Peterson-Berger von Kammersänger *Arlberg* in schwedischer Sprache gesungen, klang zwar bisweilen ein Ton jener eigentümlich süßen Erotik durch, die auch den Werken der schwedischen Literatur für uns ihre besondere Anziehungskraft gibt. Die Künstler, meist Mitglieder der Frauengruppe, vermittelten in dankenswerter Weise das überaus reichhaltige Programm. — Besonderes Interesse erregte ein Liederabend der Engländerin Dorothy *Moulton*. Mit altenglischen Gesängen von Munro, Morley und Purcell beginnend — sie stellten, was Reinheit und Kraft der Empfindung anlangt, unbestritten das Beste des Abends dar —, balancierte sie geschickt mit einem Lied von Lawes (1668), einigen französischen chansonartigen Gesängen, einem Lied von Rubinstein und 5 Liedern von Brahms, über das für englische Musik sterile 18. und 19. Jahrhundert hinweg, um beim modernen England (Lieder von Roger Quilter, Vaughan Williams, Arnold Bax, Armstrong Gibbs und Gustav Holst) anzulangen. Von diesen Komponisten dürfte Holst bei weitem der bedeutendste sein. Seine geistlichen Lieder, nur mit Begleitung von obligater Violine, sind schmucklos einfach, fast streng; von jeder Pose frei spricht aus ihnen eine reine, fast antike Empfindung. Diese Kunst hat wirklich nichts mehr mit Ex- und Impressionismus zu tun, in den die andern angeführten Komponisten alle noch mehr oder weniger verstrickt sind. Doch treten bei ihnen, als den formhaften Engländern, die Zersetzungserscheinungen nicht so kraß zutage wie etwa bei uns. Fräulein Moulton hat einen schönen vollen Sopran von fast pastosem Charakter, nur in der Höhe klingt mancher Ton etwas scharf. Daß man bei den deutschen Liedern die unmittelbare Beziehung zum einzelnen Wort vermißte, wer wollte sie darob tadeln? — Noch zu erwähnen ist ein Konzert auf 2 Klavieren von Irene *Koch* und Johannes *Reichert*, einem ungleichen Paare. Sie, der Typus einer modernen Frau, kapriziös mit einer leichten Neigung zur Exzentrik, ohne eigentliche Wärme, doch mitreißend durch ihr amerikanisches Temperament (ohne Amerikanerin zu sein); er, von gediegener, poetisch durchwärmter Einfachheit bei exaktem, wohlausgewogenem Spiel, eine in sich abgeschlossene Leistung. Man hörte von ihnen u. a. eine Sonate E-Moll von Reichert selbst. Schade, daß die liebenswerte Romantik des Werkes fortwährend von modernem Akkord-Schutt eingeworfen und verdorben wird, so daß auch ein kontinuierliches Tempo nicht aufkommen konnte. Am reinsten ist noch der Mittelsatz. Die wenig plastische Doppelfuge des Schlußsatzes bedeutet mehr eine materielle als seelische Steigerung. Die Sonate giocosa G-Dur op. 126 von Hans Huber erfreute durch ihre musikantischen Qualitäten. — Ein Liederabend der Maria *Basca* verlief nach der Komponistenseite hin vorwiegend negativ, ausgenommen etwa die anspruchslosen Lieder von Joseph *Haas* zu anspruchslosen Texten oder das eine oder andere Lied von Heinrich Kaspar Schmid, der vor allem koloristisch manches Treffende auf-

weist. Über die fatalen Lieder von Bittner und Wilh. Groß sei kein weiteres Wort verloren. Wenn der Abend beim Publikum dennoch einen vollen Erfolg hatte, so ist dieser in erster Linie der selten schönen Altstimme und der glänzenden Vortragskunst der jungen rassigen Künstlerin zu verdanken.
W. W.

Max *Pauer*, der neue Direktor des Leipziger Konservatoriums, hat den schönen Konzertsaal der Anstalt dem öffentlichen Musikleben zugeführt, so daß schon zahlreiche Künstler — unter ihnen ein *Urlus* — sich seiner bedient haben. Das Publikum muß sich — in Leipzig geht das nicht so rasch — freilich erst an den Weg gewöhnen, obwohl das Konservatorium schließlich ganz in der Nähe des Gewandhauses liegt; bei einiger Ausdauer wird aber der seit Jahrzehnten vorhandene, doch so gut wie unbekannte Saal sich für das hiesige Konzertleben „durchsetzen". Pauer selbst gab bis dahin nicht weniger als drei Klavierabende darin — einem schönen Brahms-Abend wohnten wir bei —, kündigt ferner mit Davisson und J. Klengel auch Trioabende an, und da zugleich das Konservatorium selbst mit häufigen Veranstaltungen an die Öffentlichkeit tritt, so herrscht in der Anstalt zumindestens in dieser Beziehung ein neues, reges Leben. Ob's zu inneren, geistigen Reformen kommt, bleibt noch abzuwarten. Von Musik allein wird der werdende Musiker geradesowenig zum Musiker höherer Art wie der heranwachsende Mensch von Essen und Trinken zum Menschen. Am Niedergang der deutschen Musik sind die Konservatorien ganz besonders beteiligt.

Die hiesige Ortsgruppe der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik* macht nicht viel von sich reden und führt ein recht unnötiges Dasein. Für den ersten Abend verschrieb sie sich Ph. *Jarnach*, man blieb aber kalt, uninteressiert, so daß wieder der häufige Fall eintrat, daß eine — von dem anwesenden Jarnach hübsch bearbeitete — Flötensonate aus dem 18. Jahrhundert von G. Platti (1758), ein Werk, wie es damals hundertfach geschrieben wurde, den weitaus lebendigsten Eindruck hinterließ. Eine uraufgeführte Klaviersonatine zerbröckelte, und die anläßlich des Kasseler Tonkünstlerfestes gespielte kleine Sonate für Flöte und Klavier, die damals sehr angenehm aufgefallen war, zeigte bereits lahme Glieder. Kurz ist das Leben, aber noch viel kürzer die heutige Kunst. Vollends der Vokalkomponist Jarnach auf deutsche Texte (sogar Des Knaben Wunderhorn), was soll's mit so umständlichen Totgeburten! Um den nächsten Abend zugkräftig zu gestalten, ließ man das lange hier nicht mehr gehörte *Böhmische Streichquartett* kommen, das aber beileibe keine neue Musik, sondern Dvorak, Reger und Ravel spielte, vielleicht die beste Kritik, die über die neue Musik gefällt worden ist. Und die Leute kamen . . .

Das *Dresdner Streichquartett* spielt den ganzen Quartett-Beethoven und darf sich eines zahlreichen und andächtigen Publikums erfreuen. Ich hörte sie das A-Dur- und das Cis-Moll-Quartett vortragen, von welcher (wegen des vielen A-Dur) ungünstigen Zusammenstellung abgeraten sei. Möglicherweise lag ihr der Gedanke zugrunde, Beethovens frühere und letzte Variationskunst miteinander zu vergleichen, zumal sich bei aller Entfernung auch einige unmittelbare Übereinstimmungen ergeben: aber trotzdem, bis ins letzte dürfen die hellen Tonarten nicht ausgekostet werden. Die trefflichen Quartettisten seien vor gelegentlich übertrieben gegebenen Sforzati sowie einem schlenkrigen Vortrag einiger schneller Sätze gewarnt, der bei der sonstigen Sorgfalt um so mehr auffällt.

Das von G. *Brecher* dirigierte Gewandhauskonzert brachte als Hauptwerke den Don Quixote und Mahlers Lied von der Erde, beide in keinen Ausführungen, die stärkeren Eindruck machen konnten. Im Anschluß an das Straußsche Werk werden wir möglichst bald einen Artikel über Strauß erscheinen lassen, da es denn doch gilt, über Strauß als Instrumentalkomponist in ganz anderer Weise sich klar zu werden, als es letztes Jahr zutage trat. A. H.

Motette in der Thomaskirche

9. Januar. Orgel: Bach, Präludium und Fuge E-Dur. — Bach, Motette „Fürchte dich nicht" und „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf".

16. Januar. Orgel: Bach, Passacaglia C-Moll. — Bach, Motette „Singet dem Herrn".

23. Januar. Orgel: Bach, Präludium und Fuge A-Moll. — Bach, Motette „Jesu meine Freude".

AACHEN. Hier gelangte, zum ersten Mal seit 25 Jahren, Hermann *Götz'* nachgelassene Oper *„Francesca"* unter Leitung Carl Elmendorfs im Stadttheater zur Aufführung.

BARMEN. In einem Konzert der *Musikalischen Gesellschaft* unter der Leitung von Musikdirektor *J. Arnold* kam u. a. die Christmotette „Die Geburt Jesu" von Waldemar *v. Baußnern*, sowie die Weihnachtskantilene von Roderich von *Mojsisovics* zur erfolgreichen Wiedergabe. Letzteres Werk kam außerdem noch in einer Reihe anderer deutscher Städte zur Aufführung.

BERLIN. In glücklicher Stunde geschaffen, atmen die besten Lieder aus Hermann Löns' „Kleinem Rosengarten" den Geist des Volksliedes. Lebendiger Natursinn ist ihre Stärke, lebendige Anschauung verleiht ihnen Unmittelbarkeit. Ein Musiker, der es unternimmt, sie zu vertonen — sie sind Musik — braucht nur den Hebungen und Senkungen der Verse zu lauschen: eine ungekünstelte Melodie wird sich wie von selbst einstellen. Sol-

cher Art hat *Karl August Fischer* den Löns-Versen gelauscht und ist auf diese natürliche Art, die nur zuweilen in der zu komplizierten Harmonisierung nicht streng genug festgehalten wird, zu seiner Liederreihe „*Rose weiß, Rose rot*" gelangt, deren Proben, von Susanne *Fischer-Lattermann* und Carl *Kaiser* in schlichtem, dabei wirkungsvollem Vortrag geboten, vor kurzem im Rahmen eines Löns-Abends lebendigen Widerhall beim Publikum gefunden haben. Es zeigte sich bei dieser Gelegenheit wieder einmal, wie lebhaft die Zuhörerschaft sich heute, mehr denn je, nach gesunder ungekünstelter Musik sehnt, mag sie sich auch, wie die Lieder K. A. Fischers, von Anklängen an Bekanntes nicht ängstlich freihalten. Nur einem Genie — darüber müssen wir uns, wollen wir keine unbilligen Ansprüche stellen, klar sein — gelingt in einer Stunde des Glücks einmal eine wirklich originelle volkstümliche Melodie. Wir haben in einer sterilen, unnaiven, aller schlicht empfundenen, gemütvollen Kunst ausgesprochen feindseligen Zeit die Aufgabe, jedes ernste Streben nach einer unverbildeten, wirklich volkstümlichen Tonsprache kräftig zu fördern, auch dann, wenn es noch nicht immer zu vollkommen reiner Auswirkung gelangt. So sei denn den Liedern K. A. Fischers, unter welchem die schlichtesten die gelungensten sind, ein freundliches Geleitwort mit auf den Weg gegeben, in der Hoffnung, daß der junge, in seinem bescheidenen Auftreten so sympathische Musiker sich in Zukunft zu einer noch strengeren Auslese unter seinen Arbeiten entschließen wird. Adolf Diesterweg

BRESLAU. *Keußler-Uraufführung.* Gerhard von Keußler, der schwerblütige, zähe Deutsch-Balte, hat sich mit der Uraufführung seiner einsätzigen, großangelegten *Sinfonie in D-Moll* für großes Orchester im 6. Abonnementskonzert des Breslauer Orchestervereins erneut die Sympathie derjenigen errungen, denen Innerlichkeit, Größe und Ethos, kurz, was man unter Charakter versteht, die Krönung eines Kunstwerks bedeutet. Die in vier Abteilungen und ebensoviele Überleitungen klar gegliederte Sinfonie bezeugt einen ausgeprägten, selbständigen Sinn für die Struktur und Architektur dieser klassischen Form deutschen Musikschaffens. Dieser Form entspricht auch die seelische Spiegelung ihres Ausdrucks. Man fühlt geradezu, wie Keußler der Sinfonie etwas wiedergibt, was ihr im Gewoge um bloße Ausdrucksprinzipien in der jüngsten Gegenwart so häufig verloren ging: Andacht, Würde und keusche Natürlichkeit. Dabei ist er ganz der Mann des Lebens, der über weltabgewandter Parsifalstimmung und schwersten Kämpfen auch harmloser Freuden nicht entraten mag und schließlich einen tiefberuhigenden Ausklang findet. Daß das äußere Gewand der Instrumentation, der machtvollen Steigerungen, zarten und zwanglosen Übergänge in harmonischer Rundung zutage trat, gibt das Recht, von dem Meister Keußler zu sprechen. Auch für den Dirigenten Keußler, der sein Werk mit dem vorzüglich spielenden Schlesischen Landesorchester zum Siege führte, gilt diese Feststellung. Bleibt nur der Wunsch übrig, die Sinfonie bald einmal wieder hören zu können. Dr. H. Matzke

DÜSSELDORF. Als Erstaufführung ging hier Bernhard *Schusters* komische Oper: „*Der Dieb des Glücks*" mit ausgesprochenem Erfolg in Szene. Besonders gelungen ist der Schluß des zweiten und, von einigen Ermattungen abgesehen, der ganze dritte Akt. Hier geht eine komische Oper wirklich auf leichten, heitern Füßen, fließen Handlung und Musik zu geschweißter Einheit zusammen. Richard Schusters Fabel von dem neidigen Erbschleicherquartett, das den jungen Ritter zwecks Erbschleicherei auf die Seite geschafft hatte und von diesem durch einen Schelmenstreich mit Maskerade gründlich abgetan wird, als eheliche „Erbin" dann die Jugendgespielin heimführt, ist nicht hochgradig dramatisch, gibt aber dem Komponisten reichlich Gelegenheit, an humorvollen Situationen und Personen seinen musikalischen Witz zu entfalten. Straffungen des Textes vornehmlich in den epischen Breiten zu Anfang des zweiten Aktes würden dienlich sein. Die Musik ist thematisch übersichtlich, charakteristisch akzentuiert, nicht wegweisend originell, aber beschwingt und nie banal-verbraucht. Wie durchweg die zeitgemäße komische Oper tut sie des Guten an Instrumentation oft zu viel und spricht doch gerade an den durchsichtigsten Stellen am unmittelbarsten an. Als energisch den Spielkörper auflockernder Gast diente R. *Kreideweiß* dem Szenischen wie E. *Orthmann* hingebend dem Musikalischen. In den Hauptrollen wirkte Lars *Boelicke* und im Abstand Erda *Schum-Bieler* stützend. E. Suter

EISENBERG I. THÜR. Unter Leitung von Paul *Bauer* führte der *Fellersche Gesangverein* in der Stadtkirche den „Messias" von Händel auf. Als Solisten wirkten mit Else *Martin* (Halle), Hildegard *Heymer* (Weimar), Ernst *Meyer* (Halle) und Otto *Küchler* (Gera). Die wohlgelungene Aufführung war eine stimmungsvolle Adventsfeier.

FLENSBURG. Die Konzerte des städt. Orchesters unter seinem rührigen Musikdirektor Kurt *Barth* bringen u. a. als Neuheiten für Flensburg folgende Werke:

Ph. E. Bach: Sinfonie, Berger: Sinfonie B-Dur Nr. 1, Draeseke: Sinfonie G-Dur und „Das Leben im Traum" (sinfonische Dichtung), Glazounow: Sinfonie Nr. 6, Goetz: Klavier-Konzert, Graener: Divertimento für kleines Orchester, Arnold Men-

delssohn: Lieder, Mraczek: Oriental. Suite, Nielsen: Ein Sagentraum (sinf. Dichtung), Rangström: Elegische Suite, Schmidt: Sinfonie E-Dur, Schumann: Ouvertüre, Scherzo, Finale op. 52 und Sinfonie D-Moll, Rich. Strauß: Ein Heldenleben, Tschaikowsky: Manfred-Sinfonie, Weismann: Tanzfantasie. — Die Veranstaltungen gliedern sich in folgende Gruppen: A. Sinfonie-Konzerte, B. Volkstümliche Sinfoniekonzerte, C. Volkskonzerte, D. Volksbildungskonzerte mit einleitenden Vorträgen und E. Kammermusikabende (unter Leitung von Konzertmeister *Krämer*).

HALLE a. S. Unsere ***Philharmonische Gesellschaft*** bietet Halle einen Überblick über alle bedeutenden Sinfoniker des In- und Auslandes, wie ihn kaum eine zweite Stadt haben dürfte. Der musikalische Leiter Dr. Georg *Göhler* ist der geeignete Mann, dem Zuhörer alle Stilperioden nahe zu bringen. Wenn er unter den lebenden Tonsetzern mit Vorsicht verfährt und nur die auswählt, die uns wirklich auch etwas zu sagen haben, so wissen wir ihm das eher Dank, als daß wir ihm einen Vorwurf daraus machen. So führte er kürzlich die dritte Sinfonie Arnold *Mendelssohns* aus dem Manuskript auf und enttäuschte uns mit dieser Uraufführung nicht. Im Gegenteil! Man war aufs angenehmste überrascht, in dem Darmstadter Kirchenmusiker eine so kraftvolle gesunde Persönlichkeit kennen zu lernen. Schon das Hauptthema fesselt. Ein rhythmisch höchst interessanter musikalischer Charakterkopf, dem ein eigenartiges, noch ziemlich lebhaft bewegtes Nebenthema zur Seite steht. Auch die Durchführung ist ein Meisterstück thematischer Arbeit. Ein in jeder Hinsicht fesselndes und schönes Des-Dur-Thema gibt dem Komponisten im zweiten Satze von neuem Gelegenheit, seine satztechnische und kontrapunktische Meisterschaft zu zeigen, diesmal in kontrastreichen Variationen. Im Scherzo taucht wieder wie ein Anfangssatz die düstere F-Moll-Tonart auf, die dann durch einen überaus ansprechenden Gedanken in As-Dur abgelöst wird. Sehr originell ist auch das Trio mit seinem Wechsel von echtem Humor und gesunder Sentimentalität. Die Sinfonie stellte an das Orchester wie an den Dirigenten hohe Anforderungen. Der Leiter der Aufführung, Dr. G. *Göhler*, verhalf dem Werke zu einem vollen Siege, und der anwesende Komponist wurde lebhaft gefeiert. Martin Frey

MÜNCHEN. *Don Gil von den grünen Hosen.* Musikalische Komödie von Walter *Braunfels*. Uraufführung im Nationaltheater, München.

Wir haben schon kurz von dem schönen Erfolg, den Braunfels' neues Bühnenwerk bei seiner Uraufführung und in noch fast stärkerem Maße bei der zweiten Aufführung hatte, berichtet. Das fast tragisch Anmutende ist nun, daß das neue Werk eine Fülle echt empfundener Musik, reizend geformter Stücke die Menge birgt, daß ferner die Groteske einen weiten Raum einnimmt, die Komödie als Ganzes indessen nicht zur Geschlossenheit noch zur absolut eigenen Prägung gelangt. Und zwar weder musikalisch noch dramaturgisch. Braunfels hat deutlich empfunden, daß das Original das *Tirso de Molina* schwer komponierbar sei, so viel Lustspielstoff auch darin enthalten ist. Es ist ein anderes um solche spanischen Komödien als etwa um solche eines Shakespeare oder gar Goldoni. Sie sind zugleich schwerflüssiger und verästelter, die Linie ist schwieriger zu verfolgen und nachzuziehn. Dazu kommt eine Eigentümlichkeit der Charakterzeichnung, die oft merkwürdig schillert zwischen marionettenhafter Typisierung und menschlich warmer Anteilnahme. Kurz, es ist eine harte Nuß, die Braunfels da zu vergolden unternahm.

Nach wiederholtem Anhören bestärkt sich der Eindruck, daß Braunfels sich leider für kein bestimmtes Kolorit entschieden hat. Er nähert sich z. B. im Vorspiel und später stark der Prügelszene aus den „Meistersingern", in einem an sich entzückenden und meisterhaft gearbeiteten Zwischenspiel wirbelt böhmische Tanzmusik, wie Smetana sie liebte, ferner spielt naturgemäß die „spanische" Färbung eine große Rolle; Einflüsse von Strauß und Pfitzner (diese namentlich in lyrischen Partien) sind unverkennbar. Dabei werden, wie gesagt, Melos an sich oder die im Orchester wie auf der Bühne oft ergötzlich rumorende Groteske manchem Feinschmecker hohen Genuß bereiten, nur das Wie und Wo des Erscheinens dieser musikalischen Delikatessen ist nicht einwandfrei. Es fehlt am distanzierenden Überblick, an der klugen Einordnung.

Kommen wir zu einer Conclusio: dem Musiker wird diese reichhaltige Komödie vieles geben und ihn gewiß in mancher Beziehung anregen und fördern, den Zuschauer streckenweise lebhaft unterhalten; als Gesamtwerk kann sie nur das Bedauern hervorrufen, daß sie stilistisch nicht reiner wurde, daß der Verfasser nicht kritischer gesichtet und gekürzt hat.

Die Aufführung war mit wirklicher Liebe und Sorgsamkeit vorbereitet worden, mit welchem Gesamturteil es dieses Mal trotz trefflicher Einzelleistungen sein Bewenden haben möge. H. Stahl

NÜRNBERG. Hier gelangte in den Weihnachtstagen ein Krippenspiel „Christgeburt" mit Musik nach alten Liedern von Ludwig *Weber* zur Uraufführung. Die Kritik rühmt der Musik des „Spieles", das nach dem Muster alter Kirchen- oder Mysterienspiele gemacht ist, eine Einfachheit und Reinheit bei ganz neuartiger Anordnung der Tonmittel nach, die von zwingender Wirkung sei. Das Werk gelangte auch in Schützenhof-Münster unter Schulz-Dornburg zur Aufführung.

WALDENBURG. Anfang März wird vom *Waldenburger Sängerklub* unter Musikdirektor *Herzig* als Erstaufführung das Oratorium „Ruth" von Georg Schumann gebracht. Chor 150 Sänger. Orchester: Waldenburger Berg- und Fürstl. Kurkapelle.

WEIMAR. Im *Deutschen Nationaltheater* ist mit Beginn dieser Spielzeit ein neuer Geist eingezogen, der für die Zukunft des Instituts und für das künstlerische Leben Weimars nach so vielen schmerzlichen Enttäuschungen das Beste erhoffen läßt. Generalintendant Dr. Franz *Ulbrich*, ein Mann von vorbildlicher Arbeitskraft und Arbeitsfreudigkeit, weiß seine Mitarbeiter, alte und neue Kräfte, zur Tat zu begeistern. Ihm steht als Generalmusikdirektor Dr. Ernst *Praetorius* zur Seite, der in den verschlampten Opernbetrieb ein sehr erfreuliches Leben brachte. Seine Neueinstudierungen des „Fidelio", des „Tristan" (der seit Raabes Weggang nicht mehr gegeben worden war) zeigten, daß Praetorius wohl der rechte Mann für die Oberleitung unserer Oper ist. Auffallend war auch die Neueinstudierung des „Rosenkavalier", der gerade noch mit dem letzten Kraftaufwand der verflossenen Leitung kurz vor den Sommerferien als eine Art „Strauß-Ehrung" herausgebracht worden war. Dann kam Praetorius und studierte ihn „auf neu" ein, und siehe da: ein Unterschied wie Tag und Nacht ergab sich! Vortrefflich hat er im „Fidelio" die Welt der heroischen Gestalten Leonore und Florestan der Welt der kleinen Leute Marzelline, Rocco usw. gegenübergestellt. Die Staatskapelle spielte wieder wie früher unter Peter Raabe, das ist das schönste Lob, das ich ihr spenden kann! Auch die Tristanaufführung war der früheren großen Tradition unserer Bühne durchaus würdig, soweit die musikalische Seite in Betracht kommt. Szenisch war nicht alles erfreulich. Im 1. Akt wurden merkwürdige Manöver mit dem Segel des Schiffes gemacht, und wenn ein Regisseur am Schluß des 1. Aktes den König Marke in Erscheinung treten läßt, so daß er bei der Schlußszene Tristans und Isoldens „zugucken" muß, berührt das beinahe wie ein schlechter Witz! Der Oberregisseur unserer Oper, Herr Maximilian *Moris*, zeichnete dafür verantwortlich. Es muß gesagt werden, Moris scheint seine guten künstlerischen Zeiten, denen er seinen Ruf verdankt, hinter sich zu haben. Wir hatten hier in seinem Vorgänger Mora und in dem durchgeistigten Eugen Mehler andere Regisseure! Ich komme hier gleich auf eine weitere Neueinstudierung d. h. Erstaufführung, „*Die Vögel*" von Walter Braunfels. Auf der Bühne öde Fantasielosigkeit und hilfloses Durcheinander der gefiederten Gesellschaft — sehr zum Nachteil für das ernste Werk. Musikalisch bot Praetorius das Werk sehr sorgfältig und feinsinnig dar, ihm einen ehrenvollen Erfolg bereitend. Besondere Anerkennung verdient dabei unser Opernchor, der seiner schwierigen Aufgabe prachtvoll gerecht wurde. Zu erwähnen ist auch noch eine sehr schöne Aufführung der „Zauberflöte" unter Kapellmeister *Latzkos* feinziselierter Leitung. Von den neuen Mitgliedern des Solopersonals unserer Oper ist in erster Linie der Vertreter des Heldentenorfaches zu nennen, Willy *Brohs-Cordes*, ein feinsinniger, denkender Künstler, der seine stimmlichen Mittel sehr wohl zu verwenden weiß und der auch in der Darstellung stets eine vornehme Linie wahrt. Besonders sein „Tristan" war von tiefgehender Wirkung. Ihm stand als Isolde Emilie *Frick* würdig gegenüber. Die erfahrene Künstlerin, die ihre stimmlichen Mittel bis zum Schluß glänzend in der Gewalt hatte, war ganz die königliche Frau, voller Hoheit im Ausdruck. Ganz vortrefflich führte sich auch die neue Koloratursängerin Hertha *Reinecke* mit ihrer Königin der Nacht ein. Die junge Künstlerin, Tochter des Leipziger Gesangsmeisters Dr. Reinecke, verfügt über ausgezeichnet geschultes Stimmaterial. Als Nachtigall in „Die Vögel" wußte sie so herzenswarme Töne anzuschlagen, daß man seine Freude daran haben konnte. Sicherlich ist Fräulein Reinecke bei ihrer offenbaren Musikalität auch über ihr eigentliches Fach hinaus wohl verwendbar.

Über die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle werde ich bei nächster Gelegenheit berichten. Die „*Gesellschaft der Musikfreunde*" brachte den Münchner Kammersänger Friedrich *Brodersen*, der, von seiner Tochter Linde *Brodersen* sehr musikalisch begleitet, Schubert, Schumann, Wolf und weniger wertvollen Strauß vermöge seiner herrlichen Stimme und überlegenen Technik eindrucksvoll gestaltete. Ferner hörten wir an dieser Stelle noch den Pianisten Walter *Gieseking*, dessen feinnervige Art in einem gewissen kleinen Kreis vollendet erscheint, aber auf die Dauer etwas an Interesse verliert. Einen von der Gesellschaft veranstalteten Sonatenabend *Busch-Serkin* (Violine und Klavier) konnte ich leider nicht hören, es wird mir von tiefgehendem Eindruck berichtet. Von anderen Veranstaltungen sei ein Schubert-Abend von Bruno *Hinze-Reinhold* erwähnt, der zu den schönsten musikalischen Ereignissen der bisherigen Spielzeit gehört. Einen feinsinnigen Liederabend gab die Altistin Signe *Becker*, neben altitalienischer Kammerkunst u. a. Schubert und Brahms mit Kultur gestaltend. Das *Havemann-Quartett* brachte Brahms' C-Moll-Quartett und besonders klangfrisch Schuberts G-Dur-Quartett op. 161 zum Vortrag. Dazwischen „drei Stücke für Streichquartett" von Strawinsky, über deren musikalischen Blödsinn man keine Worte zu verlieren braucht. Von den Veranstaltungen der *Staatlichen Musikschule* muß ein tiefgehender Vortrag von Richard *Wetz* über „Das Religiöse in Liszts und Bruckners Werken" an erster Stelle genannt werden. Erika v. *Binzer* zeigte ihre feingeschliffene

Technik und auch Klangsinn in „Vor- und Zwischenspiele" op. 31 von Walter Braunfels und in der Fis-Moll-Sonate von Schumann. Interesse beanspruchte ein Kompositionsabend von Gustav *Lewin* und Artur *Rösel*. Letzterer beging das 40jährige Jubiläum seiner Zugehörigkeit zur Weimarischen Staatskapelle, in der er seit Jahren als Konzertmeister wirkt. Zum Vortrag brachte Rösel eine Ballade für Violine mit Klavierbegleitung und eine Sonate in As-Dur für Violine und Klavier. Werke, die eine gediegene Richtung, an klassischen Vorbildern geschult, bekundeten. Von Lewin hörten wir eine Sonate in C-Dur für Violine und Klavier, ein klangvolles, farbenprächtiges Werk, das seines Komponisten Herkunft von der Lyrik nicht verleugnet. Für beide Instrumente technisch dankbar geschrieben, in der Harmonik modern, ohne extravagant zu sein, erzielte das Werk einen vollen Erfolg. Zwischendurch sang unser trefflicher Bassist Xaver *Mang* Lieder von Lewin, die beiden Künstlern wohlverdienten Beifall brachten. F. M.

ZWICKAU. In dem diesjährigen Totenfestkonzerte des Marienkirchenchores kam das neue Oratorium von Walter *Böhme* (Reichenbach i. V.) „*Die heilige Stadt*" zur Aufführung. Der große Tonkörper: Marienkirchenchor a-cappella-Verein, Lehrergesangverein, Knabenchor des Realgymnasiums, Stadtkapelle, Orgel bewältigte unter Prof. R. *Vollhardt* seine Aufgabe glänzend. Als Solisten wirkten mit Trude Liebmann, Sopran (Chemnitz), Dora Führer-Gräfner, Alt (Leipzig), und Martin Ehrich, Baß (Hamburg). Das ungemein melodische, farbenprächtige Werk hinterließ nachhaltigen Eindruck, dank der in ihm ruhenden Kraft und der ausgezeichneten Darbietung. — Das Konzertleben ist ein außerordentlich vielseitiges jetzt wieder. Neben dem altehrwürdigen Musikverein, gegründet 1856 von Prof. Klitzsch, dem Freunde R. Schumanns, treten neue Organisationen, wie der Bühnenvolksbund, die Volkshochschule, die Quartettvereinigung (P. Kröhne) und vor allem auch das Seminar mit großen Aufführungen in die Schranken. Ein von der Stadtkapelle gleich am Anfang der Saison gegebenes Konzert hatte leider geringen Besuch trotz der Mitwirkung einer solistischen Größe wie Max Pauer, Leipzig. M. K.

* * *

MUSIK IM AUSLAND

BUDAPEST. *Pfitzners* neues Violinkonzert in H-Moll gelangte hier unter Generalmusikdirektor Rudolf *Siegel* mit dem Wiener Geiger Max *Rostal* zu einer ganz vortrefflichen Erstaufführung.

BRISTOL. Anläßlich des 300. Geburtstages des berühmten englischen Madrigalisten Orlando *Gibbons* (geb. 5. Juni 1625) gedenkt die Bristol Madrigal Society ein Festkonzert mit Madrigalen, Fantasien für Streichinstrumente und dem Chorwerk mit Orchester „Cris de Londres" von Gibbons zu veranstalten. Ein weiteres Konzert mit a-cappella-Chören, Orgelwerken u. a. soll in der Kathedrale stattfinden.

CHICAGO. Anläßlich der Bruckner-Hundertjahrfeier hat das *Chicago Symphony-Orchester* fünf Sinfonien des Meisters in sein Saison-Programm aufgenommen.

LONDON. Ein großes Werk von William *Byrd* (Venite, Te Deum, Benedictus, Kyrie, Credo, Magnificat und Nunc Dimittis) wurde im Archiv der Kathedrale von Durham entdeckt und kürzlich in London aufgeführt.

MOSKAU. Das „Große Theater" feierte Ende Januar das 100jährige Jubiläum seines Bestehens mit alten und neuen Werken der russischen Opernliteratur. Auch Rich. Strauß' Salome soll aufgeführt worden sein.

PARIS. *Monteverdis Oper „Il ritorno d' Ulisse"* (Die Heimkehr des Odysseus) wird diesen Winter unter Vincent d'Indys Leitung zur Aufführung kommen.

PRAG. Am Prager deutschen Theater gelangte *Klabunds* chinesisches Hetärenspiel „Der Kreidekreis" mit einer originellen, außerordentlich stimmungmachenden, unter Verwendung chinesischer Originalmelodien komponierten Bühnenmusik des Prager deutschen Kapellmeisters Viktor *Ullmann* zur erfolgreichen Uraufführung. E. J.

ROM. Auf dem Programm der von der „*Corporazione delle Nuove Musiche*" veranstalteten Konzerte lesen wir folgende Namen deutscher Komponisten: Bach (die 6 Brandenburg. Konzerte), Mozart, Beethoven (6 Klaviertrios), Schubert, Busoni, Hindemith und Schönberg. Von Komponisten anderer Länder seien noch etwa angeführt: Monteverdi, Malipiero, Castelnuovo, Respighi, Casella de Falla, Poulenc, Satie, Honegger, Bartok, Bloch, Milhaud, Strawinsky, Jarnach u. a. Außerdem ist noch die Aufführung des „Orfeo" von Monteverdi in diesem Jahre angekündigt.

TOKIO. Wie Prof. H. *Tamura* von der Kaiserl. Musikakademie zu Tokio in einem Schreiben an den Bürgermeister von Bonn mitteilt, wurde im November 1924 in Tokio die Neunte Sinfonie von Beethoven unter Leitung des Prof. Gustav Krohn zur japanischen Uraufführung gebracht. Prof. Tamura hat anläßlich dieses Ereignisses ein umfangreiches Werk über die Sinfonie und ihre Entstehung herausgegeben (in japan. Sprache), das nun im Beethovenhaus in Bonn ausgestellt ist. — Daß nach 100 Jahren ihrer Wiener Uraufführung die Sinfonie auch in Japan erklingt, darf wohl als ein Ereignis von mehr als nur musikgeschichtlicher Bedeutung bezeichnet werden.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das 94. Niederrheinische Musikfest findet in Köln in den Tagen vom 11. bis 14. Juni 1925 in der großen Meßhalle statt.

Die Internationale Gesellschaft für neue Musik veranstaltet 1925 zwei große internationale Musikfeste. Das erste, das nur Orchesterwerke bringen wird, findet vom 1.—15. Mai in Prag statt. Von deutschen Komponisten sind vertreten: Ernst Toch, Paul Amadeus Pisk, G. Kaminsky, Ernst Krenek; von Ausländern: Roland Manuel, Vittorio Rieti, R. Vaughan Williams, Malipiero, Milhaud, Strawinsky, Bartok u. a. — Das zweite Fest, der Kammermusik gewidmet, wird Anfang September in Venedig stattfinden. Auch dort stößt man so ziemlich auf die gleichen Namen.

Hugo *Kaun* ist eingeladen worden, einem ihm zu Ehren veranstalteten „*Kaun-Feste*", welches im Juni d. J. in Chicago und Milwaukee abgehalten wird, beizuwohnen, und wird der Einladung Folge leisten. Zur Aufführung gelangt unter anderem das Oratorium „Mutter Erde". Dirigent ist Wilhelm *Boeppler*, der Chor besteht aus 600 Mitwirkenden, als Orchester das berühmte Chicago-Symphonie-Orchester. Die Hälfte des Überschusses vom Reinertrag wird deutschen hilfsbedürftigen Musikern zugute kommen.

Das Mittelrheinische Musikfest in Trier in Verbindung mit den Städten Koblenz und Saarbrücken findet vom 3. bis 6. Mai statt. Vorgesehen sind 3 Orchester-Konzerte mit Chor und 2 Kammermusik-Konzerte mit klassischem und modernem Programm. Mit dem Fest ist ein *Preisausschreiben* für sinfonische Orchester- oder Kammerorchesterwerke verbunden (s. die Anzeige im Inseratenteil). Die preisgekrönten Werke werden am Musikfest tantiemenfrei uraufgeführt. Die Stadt behält sich vor, auch nicht preisgekrönte Werke aufzuführen. Leiter des Festes ist Musikdirektor Heinrich *Klapstein*.

Vom 11. bis 13. Mai findet in *Saarbrücken ein 3tägiges großes Regerfest* statt mit Orchester und Kammermusikwerken. Die Gesamtleitung des Festes wurde Generalmusikdirektor Felix *Lederer* übertragen.

Die Bayreuther Festspiele finden dieses Jahr vom 22. Juli bis 17. August statt.

Das 55. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet in den Tagen vom 14. bis 18. Juni d. J. in Kiel statt.

Wernigerode. Ab diesen Jahres will die Stadt alljährlich im Juni ein Musikfest abhalten. Für 1925 ist ein Schubert-Fest unter Leitung von Kapellmeister Hans *Stieber* geplant.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

— Anläßlich der diesjährigen Jahresversammlung des *Vereins der Freunde der Wartburg*, die am 10. Mai beginnt, soll unter Mitwirkung hervorragender Künstler im Bankettsaal der Wartburg eine Mozartfeier stattfinden.

— In Wien wurde unter Führung des Violinisten und Komponisten Peter Stojanovits eine *Gesellschaft der Freunde slawischer Musik* gegründet.

— In Budapest hat sich ein *Mozart-Verein* gebildet, der künstlerisch-pädagogische Ziele verfolgt und den Mozart-Kult als seine Hauptaufgabe betreiben wird.

— Gelegentlich seines Aufenthaltes in *Zwickau* als Gastdirigent bei einem vom Bühnenvolksbund veranstalteten Wagnerabend galt *Siegfried Wagners* erster Besuch dem Schumannmuseum. Besonders freute ihn, daß auch der neuromantischen Richtung volles Genüge geschehen sei. Die Museumsleitung hatte anläßlich dieses Besuches eine kleine Sonderausstellung nach dieser Richtung hin zusammengestellt: Briefe, Briefabschriften, Handschriftendrucke, Bilder, Notendrucke, Programme, Literatur z. B. auf Berlioz, Rich. Wagner, F. Liszt, H. v. Bülow bezüglich. —

— Die *Robert Schumann-Gesellschaft* (Sitz Zwickau i. S.) fängt an sich wieder zu erholen von dem Schlage, den sie im Inflationsjahre 1923/24 erhielt. Ausgetretene Mitglieder melden sich wieder an, eine stattliche Reihe von Neuanmeldungen haben stattgefunden. Es ist für 1925 deswegen das 2. Schumannfest in Aussicht genommen.

— *Der erste Musikwissenschaftliche Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft* wird vom 4. bis 8. Juni dieses Jahres in Leipzig stattfinden, also zu gleicher Zeit wie das für den 6. bis 8. Juni angesetzte Deutsche Händelfest in Leipzig. Neben den zahlreichen fachwissenschaftlichen Referaten werden von namhaften Vertretern der Musikwissenschaft drei Vor-

träge gehalten, die das Interesse weiterer Kreise in Anspruch nehmen dürfen. Die Geschäftsstelle des 1. Kongresses der Deutschen Musikgesellschaft befindet sich Leipzig, Nürnbergerstraße 36, ebenso die des Deutschen Händelfestes.

— *Warschau.* Hier wurde eine *Polnische Gesellschaft für moderne Musik* (Vorsitzender Karol Szymanowski) gegründet. Ihre Fachzeitschrift ist die seit kurzem unter Redaktion von Matthäus Glinski-Warschau erscheinende „Nowa Muzyka".

PERSÖNLICHES

— Hans *Pfitzner* erhielt den Orden Pour le mérite für Wissenschaft und Kunst und wurde gleichzeitig zum Mitglied der Freien Vereinigung von Gelehrten und Künstlern gewählt.

— Kammersänger Karl *Lang*, Lehrer an der Stuttgarter Musik-Hochschule, erhielt den Professortitel.

— Prof. Dr. Oskar *Fleischer* ist zum 1. April 1925 von seinen amtlichen Verpflichtungen an der Universität Berlin entbunden worden.

— Als Festdirigent für die Münchener Festspiele dieses Jahres ist Richard *Strauß* gewonnen worden.

— Zum ersten weiblichen Doktor seit Errichtung des musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität Halle hat daselbst die Sängerin Margarete *Kramer* promoviert.

— Die Geigerin Charlotte *Rosen* hat ein Streichquartett gegründet.

— Fritz *Kreisler* wurde zum Ehrenbürger der Stadt New York ernannt.

— Der Zeitzer Kantor Karl *Sprenger* wurde auf Grund seiner Verdienste als Leiter des Kirchenchors von St. Michael zum Kirchenmusikdirektor ernannt.

Der Wiener deutsche Gesandte Dr. Maximilian *Pfeiffer* wurde vom Wiener Schubertbund zu seinem Ehrenmitgliede ernannt.

— Musikoberlehrer W. *Schramm*, Leiter des Oratorienvereins, des Detmolder Männerchores, des a-cappella-Chores und der Detmolder Sängervereinigung, wurde zum Kirchenmusikdirektor ernannt und mit der Abhaltung von Orgelkursen und Orgelprüfungen beauftragt. — Eine kürzlich unter seiner Leitung stattgefundene Aufführung von La Vita Nuova v. Wolf-Ferrari durch den *Oratorienverein* hatte großen Erfolg.

— Leo *Janáček*, der Nestor der tschechischen Tondichter, wurde von der philosophischen Fakultät der Brünner tschechischen Universität zum Ehrendoktor ernannt. Anläßlich seines im Vorjahre begangenen 70. Geburtstages hat der tschechische Verlag „Hudebni Matice" eine zyklische Herausgabe der Hauptwerke dieses Meisters veranstaltet.

— Hermann *Abert* wurde zum Mitglied der preußischen Akademie für Wissenschaft ernannt.

— Eugen *d'Albert* hat nunmehr, wie berichtet wird, die sechste Frau heimgeführt. Es wäre dies mithin die „Pastorale". Bei der „fünften" lief es tatsächlich beinahe tragisch ab; die junge Frau, eine Wienerin, machte in der Schweiz einen Selbstmordversuch.

— Der Komponist Moritz *Jaffé* konnte Anfang Januar seinen 90. Geburtstag feiern. J. ist in weiteren Kreisen hauptsächlich durch seine beiden Opern „Ekkehard" und „Das Käthchen von Heilbronn" bekannt geworden.

Todesfälle:

— Anfang Januar starb in Leipzig der berühmte Kliniker Adolf von *Strümpell* im 72. Lebensjahre, dessen zu gedenken, auch eine Musikzeitschrift allen Anlaß haben kann, zumal wir diesem seltenen Vertreter eines echten musikalischen Dilettantismus anläßlich seines 70. Geburtstages einen ausführlichen Artikel widmeten (verfaßt von Fr. Martienßen im Juliheft von 1923). Strümpell war ein Dilettant im früheren edlen Sinn des Wortes, er spielte nicht nur vorzüglich Violine, sondern hatte auch schon in der Jugend theoretische Musikstudien betrieben, wie er denn auch schon mit 15 Jahren komponierte. Die Musik begleitete den Verstorbenen sein ganzes Leben hindurch, wovon seine kürzlich erschienenen Lebenserinnerungen noch im besonderen Kunde geben. Doch lese man alles Nähere in dem genannten Aufsatz nach. Daß der Verstorbene regen Anteil auch an unsrer Zeitschrift nahm, darf bei dieser Gelegenheit wohl gesagt werden. — An der Trauerfeier beteiligten sich mehrere Leipziger Künstler (Davisson-Quartett, Arlberg), zum Schlusse hörte man die seelenvollen Bratschenklänge von Strümpells Violinlehrer *Lindner* (2. Solo-Bratschist des Gewandhausorchesters), spielte und übte doch der Verstorbene bis in sein hohes Alter noch täglich.

— Hugo *Hamann*, der zweite Konzertmeister des Gewandhausorchesters, starb Anfang Januar infolge eines Herzleidens im Alter von 55 Jahren.

Dem liebenswürdigen Künstler, der an einer vollen Ausnutzung seiner reichen Fähigkeiten schon lange durch seine körperlichen Leiden gehindert war, hat den schönsten Nachruf wohl Karl Straube durch den ergreifenden Vortrag eines der Brahmsschen Choralvorspiele im 12. Gewandhauskonzert gehalten.

— Emmi *Akté*, die ihrerzeit sehr gefeierte finnische Sängerin und Pädagogin, starb 72jährig zu Helsingfors.

— Johanna *Klinckerfuß*, Pianistin und einst Schülerin von Liszt, starb in Stuttgart.

— Der dänische Komponist Rudolf *Bergh* starb im Alter von 65 Jahren.

— Einem längeren Leiden erlag am 24. Januar Prof. Paul *Quasdorf*, der geschätzte Theorie- und Klavierlehrer am hiesigen Konservatorium.

— Der Kgl. Musikdirektor Emil *Hiller*, eine in den Breslauer Musikkreisen geschätzte Persönlichkeit, ist im Alter von 90 Jahren dahingeschieden.

— Ferdinand *Löwe*, der hochverdiente Wiener Dirigent, ist in Wien im Alter von 60 Jahren gestorben. Siehe Näheres unter „Austriaca" S. 85.

— Zu dem Nekrolog von Otto Schmid über Reinhold *Becker* wird uns in dankenswerter Weise von der Witwe des Verstorbenen mitgeteilt, daß dieser nicht nur eine, sondern zwei Sinfonien geschrieben habe und daß von seinen beiden Opern die eine (Ratbold) über 12 Bühnen gegangen ist, während die andere (Frauenlob) auch in Berlin und Köln (in Berlin auch im zweiten Winter wiederholt) gegeben wurde.

Berufungen und Verpflichtungen:

— Dr. Hermann *Matzke* in Breslau, unser geschätzter Mitarbeiter, wurde vom Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zum Lektor für Musik an der Technischen Hochschule zu Breslau ernannt. Damit hat die letzte Technische Hochschule in Preußen die Musik unter ihre Unterrichtsfächer aufgenommen.

— Der Kölner Männergesangverein hat an Stelle des verstorbenen Professors Josef Schwartz den bekannten Münchener Komponisten Richard *Trunk* zu seinem Dirigenten erwählt.

— Prof. H. Joachim *Moser* auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg. Er wird seine Tätigkeit im Sommer aufnehmen.

— August *Richard* aus Heilbronn zum Leiter des Karlsruher Lehrergesangvereins als Nachf. von Prof. H. K. Schmid.

— Dr. Ernst *Cremer* nach erfolgreichem Probedirigieren zum städt. Musikdirektor und Leiter der Sinfoniekonzerte in Plauen. Seine Stellung als 1. Kapellmeister der dortigen Oper behält er bei.

— Karl Maria *Artz*, der längere Zeit in Norwegen tätige Kapellmeister, zum Leiter eines 60köpfigen Orchesters in Valletta der Hauptstadt von Malta.

— Dr. Paul *Bruns* als Lehrer der Gesangsausbildungsklassen für Konzert und Oper und Waldemar *Henke* als Lehrer der dramatischen Klassen an das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin.

— Margarete *Schreber* ist von der Festspielleitung in Bayreuth eingeladen worden, bei den diesjährigen Festspielen mitzuwirken.

— Kapellmeister Reinhold *Köcher*, Dirigent des Orchesters und der Liedertafel in Jena, zum Dirigenten des Jenaer Musikvereins.

— Der Prager Heldenbariton Josef *Schwarz* ab nächsten Herbst an die Berliner Staatsoper.

— Hans *Kaufmann*, Intendant in Braunschweig, zum Direktor des Stadttheaters in Bern.

— Dr. Rudolf *Bellardi* als Lehrer für Klavierspiel an die Hochschule für Musik in Mannheim.

— Max *Strub*, der hervorragende Geiger und 1. Konzertmeister der Dresdener Staatsoper, an die Staatliche Musikschule zu Weimar, die nach wie vor unter der Leitung Prof. Bruno Hinze-Reinholds steht.

— Christo *Pantscheff* als Lektor an die staatliche Akademie für Musik in Sofia.

ZEITSCHRIFTEN

„Die Rheinische Musik- und Theaterzeitung", herausgegeben von Dr. Gerhard Tischer, beging im Januar das 25jährige Jubiläum ihres Bestehens.

Seit September 1924 erscheinen in Oberhausen-Rheinland allmonatlich die „Blätter für Musikfreunde". Herausgeg. von Wilhelm Lange im Auftrag der Vereinigung für Musikfreunde, bringen sie an Hand der Programme der von dieser Vereinigung in Oberhausen veranstaltete Konzerte, historische Einführungen, Aufsätze und Betrachtungen über die aufgeführten Werke u. a. und dienen somit dem Musikleben dieser Stadt auf nützliche Weise.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Hugo *Kaun* hat eine neue Oper „Menandra", Text von Ferdinand Jansen, vollendet. Die Handlung des dreiaktigen Werkes spielt zur Zeit des Untergangs des klassischen Griechenlands.

— Ein Verzeichnis der sämtlichen Werke Ferruccio Busonis ist im Verlag von Breitkopf & Härtel erschienen.

— Die große Oper in Paris feierte am 5. Januar das 50jährige Jubiläum ihres Bestehens.

— Richard *Strauß* arbeitet an einer neuen Oper, deren Hauptfigur die Helena aus Goethes „Faust" bildet. Der Text ist wieder von Hofmannsthal. Die Uraufführung soll im Frühjahr an der Wiener Staatsoper, mit Maria Jeritza in der Hauptrolle, stattfinden.

— Reichspräsident Ebert spendete für den Umbau der Bruckner-Orgel in der Kirche St. Florian zu Linz M. 500.—

— Otto *Siegl*, der begabte, jungösterreichische Komponist, hatte unlängst in Wien und Graz mit Liedern, der I. kleinen Klavier- und der III. Cellosonate, und dem 2. Streichquartett starke Erfolge.

— Unsere Notiz auf S. 736 der Dezembernummer betr. das Orchester der Berliner staatl. Hochschulen ist dahin zu berichtigen, daß außer einem Akademischen Orchester, an den B. Hochschulen noch eine *Akademische Orchester-Vereinigung* unter Leitung von Prof. Richard *Hagel* besteht, die in vor-

bildlich fleißigem Wirken zum Teil recht schwierige Werke wie die Schumannsche D-Moll Sinfonie u.a. zur Aufführung zu bringen vermag.

Armin *Haag* hat in Gemeinschaft mit der Bühnenschriftstellerin Anna Schwabacher-Bleichröder, Berlin, eine dreiaktige komische Spieloper „Der zerbrochene Krug" nach dem gleichnamigen Lustspiel von Kleist vollendet, die im Poeten-Verlag zu Leipzig erschienen ist.

Puccinis nachgelassene Oper „Turandot", deren Vollendung, wie italienische Blätter melden, der Verstorbene seinem Freunde Mascagni anvertraut hat, soll ihre Uraufführung noch dieses Jahr an der Mailänder Scala erleben.

In Gotha plant man die Gründung eines Thüringer Landesmuseums, in dem die deutsche Bühnenkultur und Theaterforschung sowie die Geschichte der Thüringer Theater im Mittelpunkt stehen soll.

In einer Kammer-Matinee des Wiener Theaters a. d. Wien gelangten drei, von E. W. Korngold musikalisch neu bearbeitete Singspiele von Jaques *Offenbach* zur Erstaufführung.

Die Bibliothek des Schlosses Ehreshoven wird in diesem Monat bei M. Lempert' Antiquariat (Inh.: P. Haustein & Söhne) in Bonn zur Versteigerung kommen. Von ganz besonderem Reiz ist die Abteilung „*Musik*", in der sich die Entwicklung der Musik etwa von 1750—1810 in mannigfaltigster Hinsicht widerspiegelt.

Waldemar *von Baußnerns* Kantate „Aus unserer Not" für gemischten Chor, Baritonsolo und Orgel (Uraufführung in Berlin 1924 unter Prof. Dr. Thiel) erscheint im Verlag von Joh. André, Offenbach; eine „Hymne an das Leben" für Männerchor bei J. V. Blatz, Ludwigshafen. Letztere gelangt demnächst in Berlin durch den Lehrergesangverein unter Prof. Rüdel zur Aufführung.

Die 2. Sinfonie op. 60 von Felix *Woyrsch* gelangte kürzlich in Hamburg zu einer eindrucksvollen Erstaufführung.

Der ausgezeichnete Orgelvirtuose Ernst *Müller* in Leipzig kann auf das 10jährige Jubiläum seiner in der Universitätskirche veranstalteten Orgelvorträge zurückblicken. Ein Konzert mit Solisten und dem Leipziger Madrigalchor fand anläßlich dieses Ereignisses statt.

W. Böhmes Oratorium „*Die heilige Stadt*" ist schon in einer ganzen Anzahl Städten wie Leipzig, Dessau, Köthen, Falkenstein, Grimma u. a. Aufführungen gelangt. In ihnen sang die Leipzig Sängerin Lotte *Mäder* die Sopranpartie.

ZU UNSERER MUSIKBEILAGE

Das Lied von Wetz, dessen wir in diesem Hef gedacht haben, ist seinem op. 36, 6 Gesän für mittlere Stimme (erschienen bei Fr. Kistn Leipzig) entnommen. Wir freuen uns, unser Lesern damit zeigen zu können, welch reife Blüt auch heute noch eine so edel geartete Spätromant wie die von Wetz zu treiben vermag. Schon d Anfang mit seiner dumpfen Trauer, zu der (bei Gedanken an die Geschiedene) ein Zug mensc lich ergreifender Wehmut hinzutritt, ist ein klein Meisterstück der Stimmungskunst. Auch met physische Töne erklingen („ihrem unsichtbar Herrn") und der Schluß mit seinem seelenvoll „Violinsolo" in der Begleitung entschwebt in d reinen Regionen einer fast ekstatischen Romanti wie wir sie etwa bei Bruckner antreffen. — A der vierten Seite steht noch eine der drei b Steingräber erschienenen Pastoralen des Däne Viggo Brodersen, die in ihrer zarten Melanchol (man denke sich die Melodie von einer Flöte od Oboe gespielt) an die Einsamkeit nordischer Lan schaften erinnert. Wir werden nächstens auf Brode sen noch ausführlicher zu sprechen kommen. W. W

GESCHÄFTLICHE MITTEILUNGE

Dieser Nummer liegt wieder ein Prospekt d Bücherwurms, Einhornverlag Dachau, bei. Ei banddecken für den letzten Jahrgang der Z. f. M sind noch beim Verlag zum Preis von M. 1.3 inkl. Porto zu haben.

Druckfehlerberichtigung. In der letzten Numme ist ein kleines Zahlenunglück passiert. Auf S. 3 unter „Musikergedenktage" muß es Zeile 9 stat „der 375. Todestag" der „875." heißen und S. 3 unter „die Feier des heiligen Jahres" Zeile 5 natü lich 1525 und nicht 1925.

Die Ausgabe der nächsten Numme erfolgt am 12. März

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

92. JAHRG. LEIPZIG / MÄRZ 1925 HEFT 3

Anläßlich von J. S. Bachs 240. Geburtstag am 21. März

Ob das Lied: „Willst du dein Herz mir schenken“ nicht doch nur von Bach sein kann!

Eine recht nötige Untersuchung des Liedes

Von Dr. Alfred Heuß

Der Zweck der vorliegenden Abhandlung ist folgender: Es soll untersucht werden, ob das berühmte Lied: Willst du dein Herz mir schenken, das unter dem Namen: *Aria di Giovannini* im Notenbuch der Anna Magdalena Bach von 1725 sich findet, nicht doch nur von Johann Sebastian Bach sein kann. Bekanntlich ist es diesem sowohl von Spitta wie auch anderen Bachforschern abgesprochen worden, nachdem es lange Zeit unter dem Namen Bachs eine große Rolle als sein wohl bekanntestes Vokalstück gespielt hatte. An dieser Berühmtheit hatten außerkünstlerische Gründe einen starken Anteil; das Lied galt als schönstes und sinnigstes Dokument für Bachs Familiensinn, im besonderen für sein Verhältnis zu seiner zweiten Gattin Anna Magdalena. Die Phantasie fing an zu schwingen und verdichtete sich in Brachvogels auch heute noch lebendigem Roman „Friedemann Bach“ zu einer greifbaren Gestalt. Ja, Spitta weiß auch noch von einem Theaterstück zu berichten, das sich auf dem Lied aufbaut. Grund zu dieser Phantasiebetätigung hatte Friedrich Zelter gelegt, der dem Lied, das er auf losen, d. h. herausgerissenen und wieder hineingelegten Blättern im zweiten Notenbuch der Anna Magdalena Bach gefunden hatte, als erster Aufmerksamkeit schenkte und auf einem Zettel mit folgenden Bemerkungen versah:

Giovannini könnte Joh. S. Bachs italisierter Schäfername seyn und das Gedicht wie die Composition von ihm selbst gemacht, in die Zeit seiner zweiten Verlobung mit Anna Magdalena fallen, die recht gut soll gesungen haben.

Die Abschrift, welche mädchenhaft genug ist, könnte von der Hand des Liebchens seyn.

Wäre diese Hypothese gegründet, so wäre ein solches Denkmal aus dem Blüthenleben des großen Mannes nicht zu verwerfen, wiewohl H. Dr. Forkel wissen will, daß Seb. Bach nie ein Lied soll gemacht haben. —

Übrigens habe ich diese beyden Blätter mit diesem Notenbuche aus dem Bachschen Archive überkommen.

Obwohl Zelter, wie ersichtlich, seine Auffassung nur als Hypothese ansah, eine nähere Beglaubigung sich auch keineswegs einstellte, segelte das allmählich zu großer Berühmtheit gelangende Lied bis zum Erscheinen von Spittas erstem Bande seiner großen Bachbiographie im

Jahr 1873 allgemein unter dem Namen Bachs, der sogar zum Dichter des Gedichtes gemacht wurde. Spitta, dem offenbar das ganze sentimentale Getue auf die Nerven ging, glaubte nun der Urheberschaft Bachs mit einem Schlage dadurch den Garaus machen zu können, daß er einen zeitgenössischen Komponisten entdeckte, der Giovannini hieß und, obwohl Italiener, in Deutschland sogar für damalige „Odensammlungen" deutsche Lieder schrieb, als deutscher Liedkomponist also ernst genommen wurde. Diese Lieder sind auch erhalten — zwei davon sind durch E. O. Lindners Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert auch allgemein zugänglich — und von Spitta natürlich geprüft worden, mit dem Ergebnis, daß „an deren Stil jeder sofort den Komponisten von ‚Willst du dein Herz mir schenken' wieder erkennen" werde. Damit hielt Spitta die Angelegenheit für endgültig erledigt, die Musikwissenschaft sekundierte, so daß sich schon lange Jahre eine Blöße gibt, der über den Sachverhalt nicht unterrichtet ist oder an der Urheberschaft Bachs aus irgendwelchen Gründen festhält. Kretzschmar befaßt sich in seiner „Geschichte des deutschen Liedes" ebenfalls nicht mehr mit der Angelegenheit näher, er nennt das Lied kurz bei der Behandlung Giovanninis (S. 209), der „sehr wahrscheinlich auch der Komponist des lang Seb. Bach zugeschriebenen Liedes" sei. Albert Schweitzer erwähnt es in seinem Bachwerk überhaupt nicht. Indessen dürfte Rust bis ans Ende seines Lebens seiner Ansicht treu geblieben sein, wie er sich auch — trotz Spitta — nicht davon abbringen ließ, daß das Lied gemeinschaftlich in der Handschrift von Anna Magdalena und Bach vorliege. Obwohl diese Ansicht auch weiterhin abgelehnt wurde, so von Waldersee anläßlich der Herausgabe des Notenbuchs für die Bachgesellschaft (Bd. 43), wird man es doch sehr begrüßen, das Lied in der Niederschrift des Notenbuchs durch eine Faksimile-Wiedergabe kennenlernen zu können, zumal dies bis dahin nicht möglich war. Wobei auch an dieser Stelle Herrn Prof. Altmann, dem Direktor der Musikabteilung der preußischen Staatsbibliothek, der beste Dank ausgesprochen sei.

Dies in knappen Zügen die bisherige „Geschichte" des Liedes, die nur nach einer Seite hin einer wesentlichen Ergänzung bedarf. Mit der Ansicht, daß das Lied durchaus von Giovannini sein müsse, drang Spitta denn doch nicht bleibend durch und zwar ist es Max *Friedländer*, der wohl als erster gegen sie auftrat. Er schreibt (Das deutsche Lied im 18. Jahrh. I, 1, S. 93): Giovannini könne

vielleicht in besonders glücklicher Stimmung und bei größerem Phantasieaufwand, als er sie hier (in seinen anderen Liedern) betätigt, eine so schöne, feingeschwungene Melodie geschaffen haben, wie die des bekannten Liedes. Von einem direkten Hinweis auf dieses oder einer Gleichheit des Stiles kann aber, wie ich glaube, nicht die Rede sein.

Mit unzweideutigen Worten wird also von dem bekannten Liedforscher in Zweifel gezogen, daß Giovannini der Komponist des Liedes sei. Dafür ließen sich auch äußere Gründe beibringen. Unser Lied ist weiter an keiner einzigen Stelle gefunden worden. War es von Giovannini, so hätte es dieser als sein bestes Lied doch sicher in damaligen Odensammlungen veröffentlicht. Seine Lieder erschienen im 3. und 4. Teil der Gräfeschen Sammlung von 1741 und 1743 in Halle, waren in Leipzig wohlbekannt, zumal die beiden ersten Teile bekannten Leipziger Dichterinnen, Frau M. von Ziegler, Bachs Freundin, und der Gottschedin gewidmet waren. Da unser Lied gerade auch poetisch ziemlich hoch steht, übrigens, wie gerade Spitta (Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft I, S. 62ff.) beibringt, einen längeren Stammbaum aufweist und weit verbreitet gewesen sein muß, weitere musikalische Fassungen aber, wie gesagt, auch heute nicht bekannt sind, so hätte man nach einer so ausgezeichneten Vertonung tatsächlich mit beiden Händen gegriffen, auch wenn es, aus diesen oder jenen Gründen, auf handschriftliche Verbreitung angewiesen war. War also das Lied wirklich von Giovannini, so begreife wer da will, daß es ausgerechnet nur in ein Bachsches Notenbuch gelangt und sonst nirgends, somit das echt Bachsche Schicksal hat, unbekannt zu bleiben. Indessen, es sind dies alles äußere Gründe, und es liegt ganz und gar nicht in meiner Absicht, mich mit diesen, sprechen sie für oder gegen die Urheberschaft Bachs, zu beschäftigen. Man kommt damit keinen Schritt mit Sicherheit vorwärts, und es bleibt nur eines übrig, sich mit dem Lied in innerer Beziehung zu beschäftigen. Somit gelangen wir endlich zu unserer Aufgabe.

Wieder, wie bei jeder sachlichen und genaueren Liedutersuchung, muß der Leser den Text vor sich haben. Er heißt:

1.
Willst du dein Herz mir schenken,
So fang' es heimlich an,
Daß unser Beider Denken
Niemand erraten kann.
Die Liebe muß bei Beiden
Allzeit verschwiegen sein,
Drum schließ die größten Freuden
In deinem Herzen ein.

2.
Behutsam sei und schweige
Und traue keiner Wand,
Lieb' innerlich und zeige
Dich außen unbekannt.
Kein Argwohn mußt du geben,
Verstellung nötig ist,
Genug, daß du, mein Leben,
Der Treu' versichert bist.
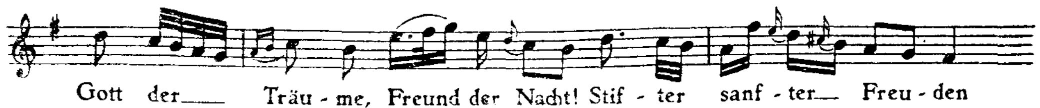
3.
Begehre keine Blicke
Von meiner Liebe nicht,
Der Neid hat viele Stricke
Auf unser Tun gericht.
Du mußt die Brust verschließen,
Halt deine Neigung ein,
Die Lust, die wir genießen,
Muß ein Geheimnis sein.

4.
Zu frei sein, sich ergehen,
Hat oft Gefahr gebracht,
Man muß sich wohl verstehen,
Weil ein falsch Auge wacht.
Du mußt den Spruch bedenken,
Den ich zuvor getan:
Willst du dein Herz mir schenken,
So fang' es heimlich an.

Das Gedicht enthält die Aufforderung an die Geliebte, die beiderseitige Liebe nach aussen hin recht heimlich zu halten und möglichst vorsichtig zu sein. Daß die Worte dem Manne in den Mund gelegt sind, geht aus der ganzen Sprache, noch klarer aber aus anderen, von Spitta mitgeteilten Versionen hervor. Die Sprache ist bei aller Eindringlichkeit zärtlich und sehr warm, das Ganze feiner empfunden und rein poetisch bedeutend höher stehend als was so aus dieser Zeit in Deutschland an Gedichten vorliegt. Wie plump beginnt z. B. die Version bei Sperontes: „Liebe mich redlich, und bleibe verschwiegen". Eine natürliche Melodie auf derartige Worte und Verse würde immer etwas grobschlächtig ausfallen. In unserem Gedichte ist ein gewisses poetisches Fluidum ohne weiteres zu verspüren, der Rhythmus hat etwas Leichtes, fast Schwebendes, und es verwundert nicht nur nicht, sondern ergibt sich mit einer gewissen Notwendigkeit, daß eine echte, aus dem ganzen Wesen des Gedichtes hervorgehende Melodie etwas Leichtes, Schwebendes, geradezu Frauenartiges an sich haben wird. Da es Bach zeitlebens mit keinen Poesien dieser Art zu tun hatte, er aber auch eine ausgesprochene Liedbegabung besaß — und eine solche besteht gerade auch darin, auf das spezifisch Poetische eines Gedichtes unwillkürlich zu reagieren, — so dürfte es nicht eigentlich wundernehmen, gerade von ihm eine Melodie zu diesem Gedicht zu erhalten, die nicht ohne weiteres das übliche Gepräge Bachs aufweist, sondern leichter, frauenhafter, nicht so typisch männlich gehalten ist. Gerade eine solche Melodie auf diesen Text läge im Wesen Bachs, nicht eine schwere, nachdrückliche, wie wir sie auch im Tabakslied vor uns haben. Weiter wäre noch auf die große inhaltliche Einheit des Gedichts hinzuweisen, sofern jede der vier Strophen das Gleiche mit anderen Worten ausführt, das Wesentliche des Gedichts also in jeder Strophe enthalten ist. Ein Komponist brauchte also von diesem Gesichtspunkt keine Strophenauswahl zu treffen. Wenn es trotzdem geschehen ist, so liegen besondere Gründe vor.

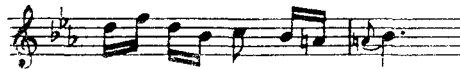
Das Lied muß zunächst fast jedem recht unbachisch erscheinen und zwar wegen des vierten — auch letzten — Taktes, der mit einer derartigen Fülle wie hereingeschneiter Verzierungen aufwartet, daß mit ihnen beim ersten Mal kein Mensch fertig werden dürfte. Nicht nur die Überfülle, sondern auch die Plötzlichkeit überrascht. Und derartiges „Un-

organische“ sollte ausgerechnet Bach geschrieben haben! So ist auch mir früher die Sachlage erschienen und hätte ich überdies damals Giovanninis Lied „An den Schlaf“ gekannt, das folgendermaßen beginnt:



so wäre wohl auch für mich die Frage nach der italienischen Seite hin entschieden gewesen, und ich hätte mich so wenig an Italianismen wie z. B. an dem für einen deutschen Komponisten unmöglichen „Nacht“ gestoßen wie andere Deutsche. Gerade die absonderliche Verzierungsstelle erklärt sich nun aber auf eine so einfache Weise vom geistigen Standpunkt aus, daß sich das Blatt plötzlich wendet und jeder zu dem Urteil gelangen dürfte: Gerade diese Stelle weist auf einen Komponisten hin, der mit besonderem künstlerischen Geist seinen Vorwurf durchdringt und dadurch Dinge zur Darstellung bringen kann, an die ein noch so starkes Nur-Talent überhaupt nicht gelangt. Wie es denn etwa vorkommt, daß, was einer oberflächlichen Betrachtung als ein Fehler erscheint, durch eine verständnisvolle zu einem besonderen Vorzug erhoben wird. Gerade in diesem vierten Takt ist zu einem guten Teil das „Geheimnis“ zu finden, von dem das Gedicht spricht.

Die Sache verhält sich so: Von dem Kern des Gedichts ausgehend, daß die Geliebte nach *außen* hin ihre Liebe verheimlichen, „unbekannt“ sein möge, hat der Komponist die künstlerische Kühnheit besessen, gerade auch die Verstellungsseite des Gedichts zur Darstellung zu bringen. Und das macht er dadurch, daß er seine Melodie in so auffallender Weise verbrämt und verziert, daß man sie wirklich nicht erkennen kann. In reiner Gestalt hieße der vierte Takt:

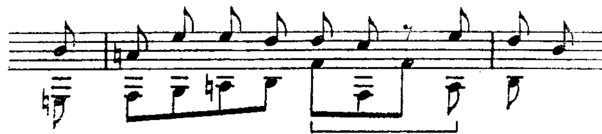


In dieser Art sollst du aber, Geliebte, nach außen nicht sein, sondern recht verschnörkelt, „zeitgemäß“, da pudere dich, zieh ein Schnürleibchen an, kurz, niemand soll erkennen, wie es mit deiner, mit unserer eigentlichen Melodie bestellt ist. Das Ganze ist denn doch wohl auch weit mehr als nur ein geistvoller Komponistenscherz, denn die „Verstellung“ spielt ja gerade im Gedicht eine Hauptrolle. Aber Hand aufs Herz, welche heutige Komponisten könnte man mit Sicherheit nennen, die auch an die musikalische Darstellung der „Verstellung“ gegangen wären, und ferner in einer so überaus geistvollen, plastischen Art! Hinter dem Vorgehen unsres Komponisten — das versteht nun wohl jeder — steckt denn schon etwas ganz Besonderes, zu allem hin auch eine besondere Art der Kühnheit. Setzte er sich doch dem Vorwurf aus, in seinem absonderlichen Takt gründlich mißverstanden zu werden und sich den Vorwurf eines unorganischen Arbeitens zuzuziehen. So viel werden wir denn wohl als unbedingt sicher buchen können: Hinter diesem Takt steckt ein geistiger Charakterkopf besonderer Art. Wie kam er nun aber im einzelnen auf seine „verstellte Musik“ und warum war es gerade der vierte Takt?[1])

[1]) Der Aufsatz war bereits abgefaßt und der Druckerei übergeben, als die Photographien des Liedes aus Berlin eintrafen. Die Überraschung war nicht gerade klein, als sich herausstellte, daß die Wiedergabe in der Ausgabe der B. G., und zwar beide Male (in Bd. 39 und 43,2), an dieser Stelle einen ganz groben Fehler enthält. Das zweite Achtel im 4. Takte heißt nämlich genau wie im 8. Takt

Ich greife der näheren Erklärung nun etwas vor, wenn ich sage, daß die erste Hälfte der Melodie, die vier ersten Verse, auf die Worte der *zweiten* Strophe komponiert sind, die an unsrer Stelle die Worte: außen unbekannt, bringt. Daß auch die Worte der ersten Strophe sehr gut zu der „verstellten" Melodie passen, sie aber trotzdem nicht komponiert sein können, führt uns nunmehr zu den eigentlichen Liedfragen, die aber so kurz als möglich behandelt werden sollen.

Wer mit scharfen und geschulten Liedaugen die vier ersten Takte zu betrachten vermag, gewahrt zwischen dem dritten und vierten Vers eine sogar auffällige Unregelmäßigkeit: Diese beiden Verse gehen in der Melodie unmittelbar ineinander, eine Trennung wie bei den andern Versen findet nicht statt. Und zwar wird dieses Ineinandergehen noch verstärkt durch den Baß, der stufenweise fortschreitend, auf das Es der Melodie einen neuen Akkord herbeiführt. Regelmäßig komponiert, hätte die Stelle zu lauten:
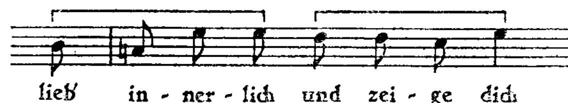


So hätte jeder, gerade geschulte Komponist, der aber nicht mit besonderer Schärfe auf den Text reagiert hätte, die Stelle komponiert. Derartige Unregelmäßigkeiten führen sich im Lied fast immer auf Eigenheiten im Bau der Verse zurück, darauf, daß Wort- und Versakzent nicht zusammenfallen. Es ist das schon in der ersten Strophe der Fall. In den Versen: „Daß unser Beider Denken / Niemand erraten kann", fällt der Versakzent auf die zweite Silbe von „niemand", stärker als diese Silbe betont sich aber sowohl dem Wort- wie Sinnakzent nach die erste Silbe. Dennoch lassen sich die beiden Verse bei einer kleinen Anwendung des Versgleitens sowohl rhythmisch wie metrisch ganz natürlich geben, und auch als Musiker kommt man, da die erste Silbe auf die Note Es durch die Tonhöhe genügend hervorgehoben wird, ganz gut mit einem Auftakt-Es durch; wofür jeder die Probe machen kann.

Viel schärfer und zwar kritisch sind aber die Versverhältnisse in der zweiten Strophe. Hier gehört das Wort „dich" — man vergleiche das Gedicht — sowohl dem Sinn wie der Wortverbindung nach überhaupt nicht zum vierten Vers, sondern, in schärfster, unmittelbarster Verbindung zu dem *dritten*, so daß dieser lautet und jeder ihn nur so sprechen kann:

lieb innerlich und zeige dich.

Ein poetischer Zufall will es, daß diese Worte noch schärfer, als es ohnedies der Fall ist, durch den Reim von „ich" (inner*lich* und zeige *dich*) zusammengeschweißt werden, so daß man sich nicht zu wundern braucht, wenn sogar eine Art Sequenzmelodie, nämlich:
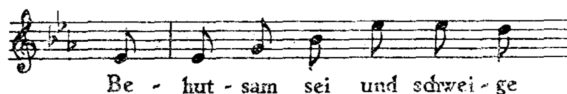


und nicht Das ist deshalb von Wichtigkeit, weil erst jetzt klar ersichtlich wird, daß der sog. lombardische Geschmack, eine damals aufkommende und als Mode angesehene Sing- und Spielmanier, konsequent zur Anwendung gelangt. Zugleich wird aber diese Figur — und hierfür dürften sich nicht viele Beispiele finden — auch noch im zweiten Achtel durch Verzierungsnoten undeutlich gemacht, d. h. das oben Gesagte zeigt sich noch deutlicher. Jedenfalls freut es mich sehr, durch Zurückgehen auf die Niederschrift das Lied in korrekter Gestalt vorlegen zu können.

sich einstellt. Ich denke, nun ist kein Ratens mehr, wie dieses vom musikalischen Standpunkt aus ganz absonderliche Es, das zu allem hin dem am wenigsten betonten vierten Taktteil eine ungemeine Bedeutung gibt, zustande gekommen ist, ebensowenig aber auch, warum nun der folgende, vierte Takt erstens mit voller Kraft einsetzt und zweitens auf die Worte: *außen unbekannt*, die Melodie durch eine Fülle von Verzierungen „unbekannt" macht, verstellt.

Aber dieser melodisch zum dritten Takte, zum dritten Vers gezogene Ton Es gehört dennoch zugleich, und zwar in seiner zweiten Hälfte, auch zum folgenden Takt, und zwar durch die Harmonik, nämlich den Dominantseptimenakkord. Der Ton oder das Wörtchen „dich" schwebt dadurch zwischen beiden Versen, beiden Takten, einer jener kleinen, feinen Züge von Genialität, die man in Liedern gewöhnlichen Schlages niemals findet. Und wichtig ist dies deshalb, weil diese Feinheit nur durch die eigentlich tonsetzerische Arbeit, die Führung des Basses, völlig klar wird. Wir begreifen nun auch, warum dieser nicht so heißen konnte, wie er in Übereinstimmung mit den anderen Kadenzstellen heißt. Die starke melodische Freiheit (Unregelmäßigkeit) bedingte auch eine besondere Führung des Basses.

Ist somit wohl einwandfrei bewiesen, daß die Worte der zweiten Strophe zu all' dem geführt haben, so legt sich ohne weiteres nahe, daß überhaupt die zweite Strophe zum kompositorischen Ausgangspunkt genommen worden ist. Das ergibt sich aber natürlich auch aus anderen Gründen, die aber möglichst kurz zur Darlegung kommen mögen. Eines der innersten Mittel, den komponierten Text in Strophenliedern herauszufinden, ist das der inneren Sprach- und Versbelauschung, zugleich, rückwärts geschlossen, die eigentliche Quelle der Liedmelodieerfindung. Auch dieses Mittel ist, wie nachdrücklich bemerkt sei, nicht absolut sicher, weil vielfach sich auch rein musikalische Prinzipien geltend machen, die die sprachliche Melodiequelle trüben. Es ist hier nicht der Ort, diese außerordentlich wichtigen Fragen näher zu erörtern, für unsern Fall ergäbe sich dann mit Klarheit, daß die erste Strophe im Sinne kompositorischer Entstehung der Melodie überhaupt nicht in Betracht kommt, während sich an Hand der zweiten eine Fülle jener sprachmelodischen Feinheiten ergeben, die bei feinsten Liedmelodieerfindungen immer wieder zu finden sind. Der Leser mache aber immerhin die — ziemlich rohe — äußere Sprachprobe. Er lese in strengem Anschluß an die Melodie die Worte sowohl der ersten wie der zweiten Strophe laut vor und er wird bemerken, daß er die Worte der ersten Strophe ganz unnatürlich spricht, während bei denen der zweiten fast überall volle Natürlichkeit herrscht. Ganz wunderfein ist gleich der erste Vers belauscht:
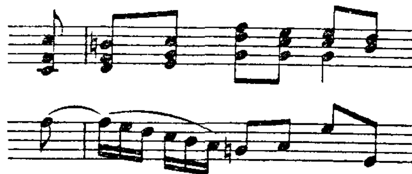


Wie „behutsam" setzt die Melodie ein, wie steigt sie bis zum fein Warnenden: „und schweige", während es recht unnatürlich ist, das „schenken" der ersten Strophe, bei der der Sprachakzent auf „Herz" liegt, derart hervorzuheben. Im zweiten Vers kommt aber das entscheidende Wort „heimlich" völlig zu kurz, sofern es geradezu unterdrückt wird. Die Worte des dritten Verses „lieb innerlich und zeige dich" sind sprachmelodisch derart fein gegeben, daß sie geradezu als Musterbeispiel für sprachliche Belauschung gelten könnten. Das alles stammt von einem Liedgenie.

Wir müssen rasch weiter kommen und ich gebe mehr die Resultate langwieriger und sorgfältiger Untersuchungen, als daß ich sie auch in ausführlicher Darstellung zu begrün-

den suchte. Der zweite Teil des Liedes ist weit reicher, schwererwiegender und gefühlsstärker als der erste, vor allem konzentriert sich im dritten Takt — dem zweitletzten des Liedes — ein derart überreiches Leben, daß ich den Liedkomponisten im ganzen 18. Jahrhundert kennen möchte, der in engstem Raum einen derartigen Reichtum aufzuspeichern vermöchte. Woher rührt nun aber die seelische Verstärkung des zweiten Teils gegenüber dem ersten? Während dieser, wie wir uns ausdrücken können, mehr das nach außen verschwiegene Paar zeigen soll, läßt der zweite in das ganz herrlich innige Herzensverhältnis blicken, wobei wir noch etwas ganz Besonderes in Aussicht stellen: Bach in eigener Person. Dieser zweite Teil weist gegenüber dem ersten, geradezu weiblich empfundenen, noch jene männliche Gefühlsverstärkung auf, von der, in anderer Verbindung, letzthin in dem Artikel über Mozart die Rede war. Wir werden auch kaum sonderlich verwundert sein, daß der erste Teil nach der Dominante strebt und in ihr verankert wird, während erst der zweite Teil die Grundtonart voll und ganz ausschöpft.

Was die Strophenauswahl betrifft, so ergibt sich kein durchaus sicheres Resultat, was von der relativen Gleichmäßigkeit der Strophen herrührt. Das Ergebnis schwankte zwischen der ersten und letzten Strophe und es will scheinen, daß beide Strophen, die erste mehr nach der Gefühlsseite, die letzte mehr im rein kompositorischen Sinne, zusammengewirkt haben. Wegen des absonderlichen Tones As auf dem letzten Viertel des vorletzten Taktes würde man natürlich auf die dritte Strophe mit dem Worte „muß" schließen, doch darf damit deshalb nicht operiert werden, weil, wie man ohne weiteres sieht, die Schlüsse der beiden Teile miteinander in Übereinstimmung gebracht sind, somit in dieser Beziehung rein musikalische Prinzipien herrschen.

In der ersten Zeile sind es die herrlichen, echt bachisch gefühlsstarken Triolen, die mit vollem Sextensprung herbeigeführt, als etwas Neues auffallen. Echt bachisch nenne ich sie auch deshalb, weil sie im folgenden Takt in den Baß gelangen und eine Baßstelle herbeiführen, wie man sie in Hunderten von damaligen Liedern nicht findet, wie wir uns denn überhaupt mit dem Baß noch besonders zu beschäftigen haben werden. Die Baßtriolen sind aber nicht nur rein musikalisch überaus schön, sondern haben auch einen offenbaren Sinn. Ist's nicht, als würde das Geheimnis der Verschwiegenheit förmlich ins Innerste versenkt? Weiter aber spiele man gerade diesen Takt:



Klingt das nicht wie ausgeprägter Bach, bricht hier nicht jener schwere, leidenschaftgesättigte Ton durch, den man in Bachschen Mollstücken immer wieder antrifft? Wer vermutet etwas derartiges in einem als solchen mehr leichten, frauenhaften graziösen Lied? Aber der Höhepunkt des Liedes kommt erst, das ist der dritte Takt. Die Melodie birgt eine derart gedrängte Fülle innersten Lebens, daß man das Gefühl hat, aus diesem einem Takt ließen sich ein paar Dutzend guter Lieder mit Leben füllen. Zweimal senkt und hebt sich die Melodie, aus dem hohen Es wird förmlich das letzte gepreßt, nach welcher Konzentrierung die Melodie mit einer gewissen Leichtigkeit in die Tiefe hinabgleitet. Das sind Töne, wie sie nur Ausnahmsmenschen zu Gebote stehen, plötzlich steht man in diesem Lied großer, tiefer Musik gegenüber. Und diese Melodie, die uns ein vom

Manne geschautes, von stärkster Liebe erfülltes Frauenherz zeigen soll, ist ein Baß beigegeben, der Bach gewissermaßen in persona zeigt. Denn die unphrasierten Noten sind natürlich so zu verstehen:
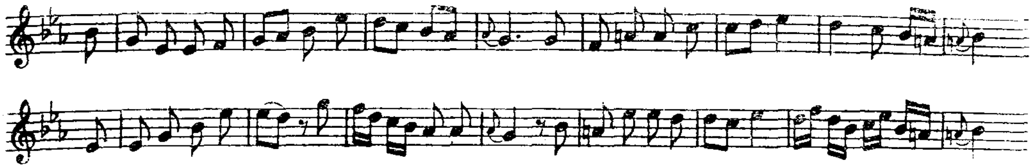


Das ist zwar nicht ganz das eigentliche Bachsche Liebesmotiv, aber als solches deutlich erkennbar, und mit unverkennbarer Absicht gerade hier verwendet, hier, wo die Frauenmelodie ihre größte Innigkeit und Spannkraft entfaltet. Man hat wirklich nicht unrecht, so man in diesem Lied die beiderseitige Liebe zur Darstellung gebracht findet; an dieser Stelle wird dies alles auch geradezu greifbar. Ferner wird wohl ebenfalls jedem klar werden, daß wir zu allem hin auch *gearbeiteter* Musik gegenüberstehen, gearbeitet im Sinne einer bestimmten Darstellung und musikalisch deshalb doppelt sorgsam. Auch hier, wie in der Triolenstelle, geht der Baß über seine Funktion, nur Stützpunkt zu sein, weit hinaus: er wird individuell.
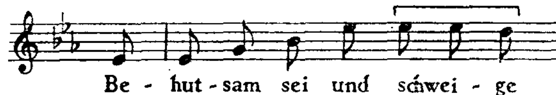
Über den Baß muß aber auch sonst gesprochen werden. Wer fähig ist, ihn mit den Bässen in den Liedern Giovanninis kritisch zu vergleichen, lacht darüber, daß sie vom gleichen Komponisten stammen sollen. Des Italieners Bässe sind durchaus nicht etwa fehlerhaft, vielmehr sogar korrekt, aber von jener Korrektheit, die den noch unfreien, in den Banden korrekter Schulung sich befindenden Komponisten zeigen. Fast ängstlich wird Melodienote gegen Akkordnote gehalten, von musikalischer, geschweige geistig-musikalischer Freiheit kann überhaupt nicht die Rede sein. Von hier gehe man aber weiter und ziehe Lieder damaliger erster deutscher Komponisten zum Vergleich heran. Bei Satzkünstlern wie Telemann und Graun findet man öfters Kontrapunktisches in dem Sinne, daß Motive der Singstimme in den Baß gelangen. Dennoch sind ihre Bässe bereits lediglich vom Standpunkt der Harmonie, nicht von dem einer selbständigen Stimmenführung oder, wie man es heute nennt, linear zu verstehen. Dieses Prinzip vermag man aber selbst bei dem kleinen Lied recht deutlich zu erkennen, der Baß geht seine Wege sowohl von sich aus wie natürlich im Anschluß an die Melodie, die Bachsche Synthese von echt männlichem Kontrapunkt und weiblich hingebender Harmonik findet sich auch hier. Nur von hier aus versteht man auch gleich den dritten Baßton (as) mit der verdeckten Quinte zur Melodienote. Derartige, sehr ungenierte „Durchgangsnoten" sind echt bachisch, dem Prinzip selbständiger Stimmführung entsprungen. Das Lied ist auch, so verwunderlich dies manchem zuerst erscheinen mag, gar nicht so leicht abgerundet zu bearbeiten. Man vergleiche zu diesem Zweck die sowohl satztechnisch wie klavieristisch geradezu verbrecherischen beiden Bearbeitungen in der Ausgabe des Notenbuchs durch den Kunstwart" (1903), um hierfür eine praktische Unterlage zu haben. Die von mir verfaßte Bearbeitung soll dem Charakter des ganzen Liedes entsprechend, sowohl leicht und angenehm spielbar wie musikalisch stichhaltig sein, und man mag selbst urteilen, wie weit dies gelungen ist. Kurz, man beschäftige sich gerade auch mit dem Baß recht eindringlich und wird dann, ganz abgesehen von den besprochenen ausgeprägten Bachstellen, zu dem Urteil gelangen, daß in dem Baß dieses noch so kleinen Liedes etwas von dem Geist Bachscher Stimmführung herrscht.

Nun wäre es ja möglich, daß Bach, wenn auch nicht die Melodie, so doch den Baß geschrieben hat, als er das Lied mit einem ihm vielleicht nicht zusagenden Baß kennen lernte und für seine Zwecke abschrieb. Wer war dann aber der Erfinder der Melodie? Von den ganzen deutschen Liedkomponisten von etwa 1730—1750 käme hier einzig

Johann Valentin Görner, ein außerordentliches Liedtalent, in Betracht, mit dem sich unsre Zeitschrift vor einigen Jahren (89. Jahrg., S. 400) näher beschäftigt hat. Dort findet sich auch jenes überaus schöne Lied Görners, das in seinem ersten Teil sogar recht auffallende Übereinstimmungen mit dem unsrigen zeigt, das Lied „Der Morgen". Hier die Anfänge in Gegenüberstellung:



Hat man sich an den in die Augen springenden Ähnlichkeiten (gerade auch hinsichtlich der Modulation) vollgesogen, so vergleiche man die Lieder aber auch wieder als Ganzes. Daß die unsrige nicht nur mannigfaltiger, sondern auch weiter und freier, kurz, bei aller Feinheit seelisch größeres Kaliber ist, dürfte wohl deutlich empfunden werden, von dem zweiten Teil des Liedes überhaupt nicht zu reden. Nun ist Görners Lied wirklich eines der sinnigsten und schönsten Liebeslieder dieser Zeit, auch sehr bekannt geworden, so daß ein Vergleich mit unserm Lied denn doch einige sichere Anhaltspunkte über den absoluten Wert der beiden, sich sehr stark gleichenden Lieder geben kann. Und es ergibt sich, daß im „Bachschen" Lied wohl auch so das Görnersche enthalten ist, es aber außerdem noch ganz Spezifisches in verschiedener Beziehung enthält, das sich weder bei Görner findet noch bei andern Komponisten finden wird. Auf etwas sei auch noch besonders hingewiesen, die Art und Weise, wie gleiche Motive das ganze Lied durch wiederkehren, d. h. als etwas Naturhaftes herauswachsen, was für Bach so bezeichnend ist. Es ist gleich das den ersten Vers krönende, so bezeichnende Warnmotiv:



das während des ganzen Liedes nicht weniger als fünfmal in organisch selbstverständlicher Verknüpfung wiederkehrt. Auch hier, in diesem kleinen, aber überaus verästelten Lied bemerkt man jenes für Bach typische Sprießen und Wachsen aus einer gemeinschaftlichen Wurzel.

Fassen wir nun die Charakteristika unsrer Untersuchung zusammen: Es ergab sich eine echteste, auf innerer Sprachbelauschung beruhende Strophenmelodie von natürlichstem, wenn noch so verästeltem Wachstum, im Charakter, dem ganzen Text entsprechend, von frauenhaft schwebender Haltung. Die geistvolle Strophenauswahl zeigte einen Komponisten, der dem Text ins Herz blickt und dadurch seiner Leistung neben allem Typischen auch ein individuelles Gepräge zu geben vermag, einen Komponisten, der ferner etwas Absonderliches (die überfüllten Verzierungstakte) deshalb mit geistiger Kühnheit wagt, weil er gerade dadurch der geistigen Seite seines Vorwurfs gerecht werden kann. Weiterhin ergaben sich Stellen von einer Gefühlsweite und -tiefe, für die wir in der allerbesten Literatur der Zeit überhaupt keine Gegenstücke finden. Die Führung des Basses erwies sich als spezifisch bachisch und zwar im allgemeinen wie in besonders ausgeprägten Stellen, das Ganze aber offenbarte sich als ein Organismus von jener Werde- und Triebkraft, wie wir sie mit dem Namen Bach geradezu verbinden. All' das weist

mit untrüglicher Sicherheit darauf hin, daß ein Komponist von ganz besonderen musikalischen, geistigen und seelischen Eigenschaften hinter dem Lied stehen muß, ein Komponist, wie wir ihn unter den damaligen deutschen Liedkomponisten nicht kennen, außer eben in Johann Sebastian Bach. Und wenn es der Untersuchung gelungen sein sollte, dies glaubhaft zu machen, so werden die Leser auch die gelegentlich etwas mühsamen und schwerfälligen Ausführungen gern in Kauf genommen haben, zumal sie versichert seien, daß die Untersuchung noch keineswegs das Thema erschöpfte.[1])
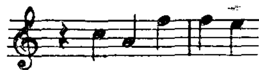
So kommen wir denn auch zum Schluß. Ich bekenne also offen, daß meiner Ansicht nach das Lied nur von Bach geschrieben sein kann und füge dem bei, daß, solange nicht triftigste äußere wie innere Gründe angeführt werden können, daß es einem anderen Komponisten zugehört, man auch kein Recht hat, es Bach abzusprechen. Sollte sich — wider Erwarten — ein anderer Komponist ergeben, so würde dem Lied nichts von seinem absoluten Wert genommen, sondern es bliebe ein Bachs durchaus würdiges kleines Werk. Als Ganzes genommen ist es das weibliche, durchaus würdige Gegenstück zum einsam männlichen Lied von der Tabakspfeife — vgl. hierüber den Aufsatz des Verfassers im Bach-Jahrbuch für 1915 — und offenbart gerade in seiner Gegensätzlichkeit zu diesem die gewaltige Spannweite von Bachs Gefühlswelt. Das Männerlied und das Frauenlied, welch letzteres aber zudem auch den Mann in sich birgt, diese beiden einzigen weltlichen Lieder Bachs mögen denn auch als eine hoffentlich unlösbare Doppeleinheit in die lebendige Liedliteratur des deutschen Volkes übergehen.

B-A-C-H

Stilistisches und Statistisches

Von Paul Mies, Köln

„Die Fuge über Bachs Namen, die Sie mir zur Durchsicht gesendet haben, ist gar nicht von Sebastian Bach und Sie müssen durch die Herausgabe einer so gemeinen Schulmeister-Komposition die Kollektion seiner Werke nicht vermehren. S. Bach selbst hat den Einfall, daß die Buchstaben seines Namens eine Art von Melodie in sich faßten, bloß in seiner Kunst der Fuge angewendet. Da aber der große Troß von Menschen in Kunstsachen (sowie in allen andern Sachen) meistens an kleinlichen Nebendingen hängt und sie für die Sachen selbst hält, so geschah es auch diesem Einfall. Jeder Organist, der notdürftig einige Akkorde zusammensetzen konnte, wollte an diesem Einfall zum Meister werden. — Zu jener Zeit hatte man noch ein solches Kunststück auf den *Caffe*

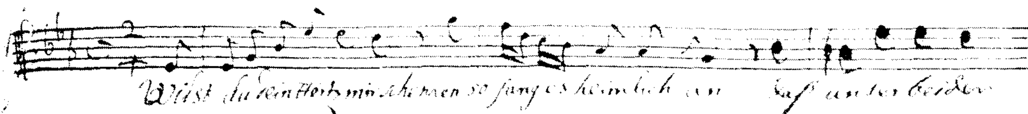


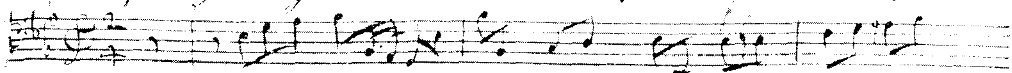
über welches alle Schulmeister und Organisten in den ganzen thüringischen Landen entzückt waren. Ich freute mich damals auch darüber: *„Aber da ich ein Kind war, dachte ich als ein Kind.“*

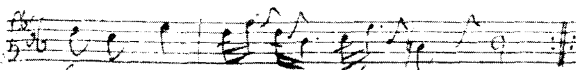
So schreibt Forkel[2]) im Jahre 1810 an den Verlag Hoffmeister und Kühnel in Angelegeneit der Ausgabe Bachscher Werke. Etwas scharf hatte er wohl gegen sich selbst, wie

[1]) Es würde mich freuen, wenn sachverständige Leser nach Lektüre des Artikels mir kurz mitteilten, wie sie nunmehr über die Echtheit des Liedes denken.

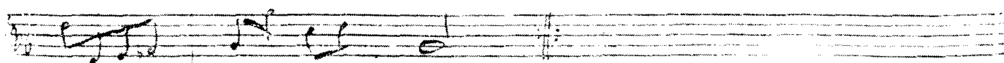
[2]) Die Kenntnis dieses Briefes verdanke ich Herrn G. Kinsky, Konservator des Heynschen Musikhistorischen Museums, Köln.

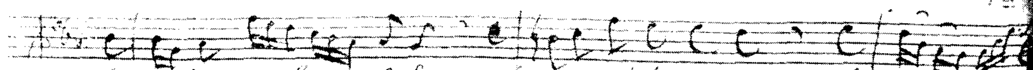


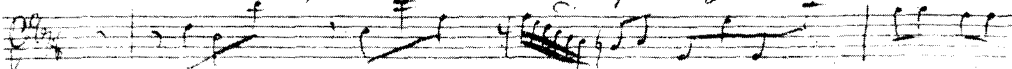


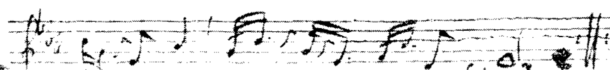


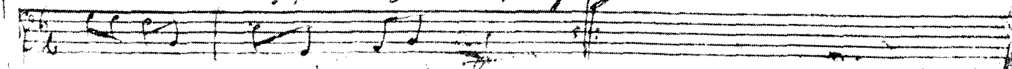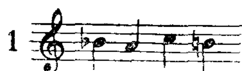














Das Lied „Willst Du Dein Herz mir schenken"
in der Niederschrift des Notenbuches für Anna Magdalena Bach (1725)



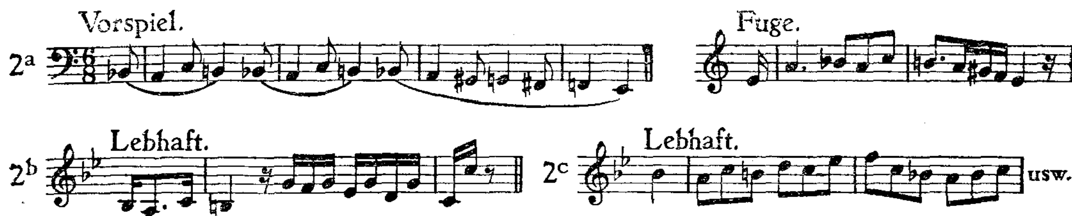
Bachs Geburtshaus

andere gesprochen; denn in der Folgezeit haben die bedeutendsten Meister der Musik mit einem Werke über B-A-C-H dem großen Sebastian ihre Reverenz erwiesen. Schon mehrfach ist der Versuch gemacht, die in Betracht kommenden Werke zusammenzustellen; J. Simon[1]) führte siebzehn an, wobei ihm einige Irrtümer unterliefen, F. Dubitzky[2]) nannte zwanzig. Ich selbst habe über Bearbeitungen des Themas berichtet[3]). Dabei war mein Ziel nicht, Vollzähligkeit zu erreichen, sondern mir schwebte vor, zu zeigen, wie das gewählte Thema sich in Themenform, Tonart, Melodik, Harmonik, Kontrapunktik und Großform auswirkt. Die „Kraft des Themas" hat sich dabei als ganz außerordentlich erwiesen und bis in die kleinsten Einzelheiten wirksam. Hier seien einige stilistische Feststellungen gemacht, an die sich dann eine möglichst vollständige Zusammenstellung der Werke über B-A-C-H anschließt.
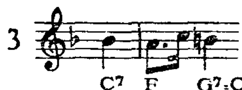
Das Thema selbst bietet eine auffallende Erscheinung. Gewiß ist die Form



die nächstliegende. Aber man sollte erwarten, daß bei einer so großen Zahl von Bearbeitungen auch andere Formen aufträten. Diese lassen sich in zwei Klassen einteilen. Einmal kann die Rhythmik verändert werden. Die Themen von H. Fährmann (Nb 2a), dann die zweite (Nb 2b) und fünfte (Nb 2c) Fuge von R. Schumann sind da zu nennen.



Die Nbb 2a und 2b stellen den Themenkopf noch deutlich heraus; bei 2c ist er dagegen nicht mehr bemerkbar. Darin ist begründet, daß die meisten Werke das anregende Thema deutlich als Kopf voransetzen. Auch Sorge rhythmisiert in zwei Fugen je einmal, aber nur am Schluß b und h, die hier Septimen sind, deutlich herauszuheben (Nb 3)
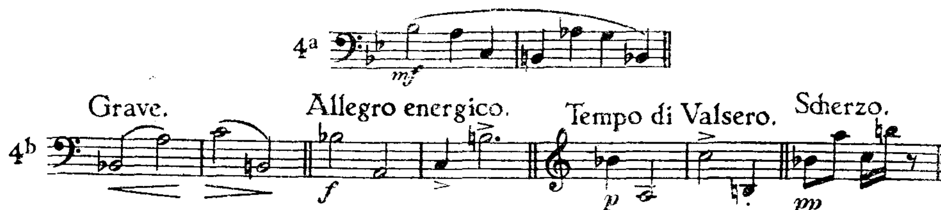


Eine zweite Änderung des Kopfes, in der Lage der Noten, trifft sich nur einmal, in der vierten Fuge von R. Schumann (Nb 4a). Wenn Dubitzky (S. 17) halb scherzhaft noch andere Themenköpfe vorschlägt (Nb 4b), so ist tatsächlich merkwürdig, daß sich etwas Ähnliches nirgends vorfindet. Der Grund ist wahrscheinlich der, daß das Thema an sich infolge seiner Chromatismen nicht leicht zu harmonisieren ist. Als Tonart erscheint meist B-Dur, bedingt durch den ersten Ton, seltener sind C-Dur, C-Moll, D-Moll, F-Dur, G-Moll — alles nahe Verwandte von B-Dur. Dabei ist der Ton b von besonderer Wichtigkeit, die er auch seiner ersten Stelle nach einnimmt; die in *seiner Nähe liegenden Töne*

---

1) Die Musik, 9. Jahrg. S. 226ff.
2) F. Dubitzky, „Ein feste Burg" und „B-A-C-H" in Werken der Tonkunst, 1914.
3) Die Kraft des Themas, dargestellt an B-A-C-H, Bachjahrbuch 1922.

vermögen ihm die herrschende Stellung nicht zu entreißen. Gilt dies besonders von den Werken in B-Dur, so in geringerm Grade auch von den übrigen. In den Dubitzkyschen
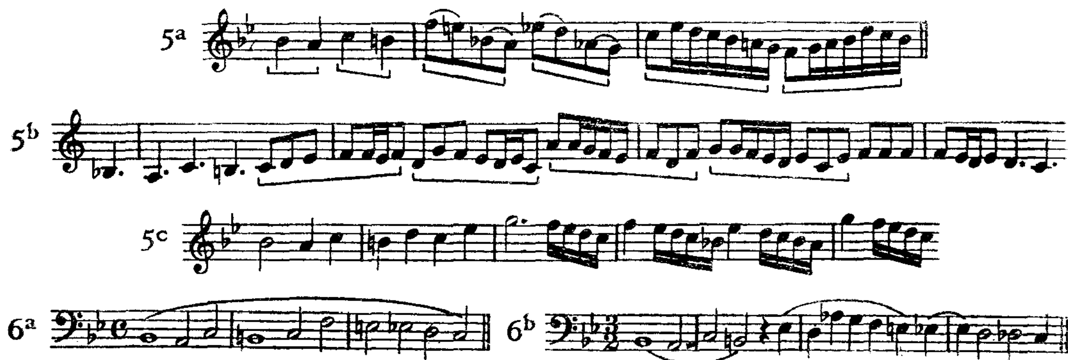


Formen dagegen erscheint jeder Ton durch den großen Sprung isoliert, jeder beansprucht eine besondere Wichtigkeit. Daher setzen sich einer Harmonisierung unüberbrückbare Schwierigkeiten entgegen.

Was bewog wohl die Komponisten, immer wieder zu diesem Thema zu greifen. Einmal war es sicher die Hochachtung vor Bach, die auch auf die Form des Stückes einwirkte: bei weitem die Mehrzahl griff zur *Fugenform*, einige wenige benutzen das Thema als Baß einer Chaconne oder Passacaglia oder noch freierer Formen (Rimsky-Korsakow), selten ist die Sonatenform. Aber auch die Eigenart des gewählten Themenkopfes begünstigt die Fuge. Es lassen sich nämlich die Themen der Werke in zwei Hauptklassen einteilen:

1. Der Sequenz des Kopfes entsprechend setzen sich weitere an, die meist zu schnelleren Notenwerten übergehen. Besonders augenfällig ist das bei einer nach der Äußerung Forkels irrtümlich J. S. Bach zugeschriebenen Fuge (Nb 5a), das ähnlich auch von Liszt, R. Schumann und Rimsky-Korsakow gebraucht wird; als weitere Beispiele nenne ich die zweite Fuge von R. Schumann (Nb 4a), die dritte von Sorge (Nb 5b) und einen Entwurf von Beethoven (Nb 5c).
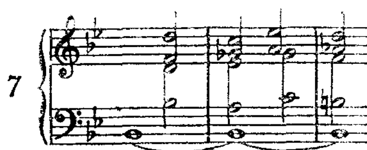
2. Dem Kopf folgt eine absteigende chromatische Tonleiter, wofür die sechste Fuge von R. Schumann (Nb 6a) und Reger (Nb 6b) charakteristisch sind.
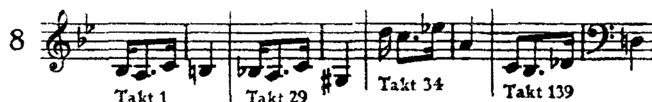


Zugleich läßt sich feststellen, daß als höchste Töne (Gipfeltöne) des ganzen Themas auch nur bestimmte auftreten, nämlich solche, welche die gewählte Tonart und ihre Dominante stützen, also etwa f, c, es, as, d, a. Der Themenkopf trägt also zwei Keime in sich — Sequenz und Chromatik. Beide werden formbestimmend, zugleich ist der Gipfelton festgelegt. Vorauszusehen war diese Erscheinung kaum, ihre Erklärung ist, daß der in der Tonart sehr unbestimmte Kopf im Gipfel eine Stütze der Tonalität sucht und

die dazu günstigsten Töne wählt. Damit aber gewinnen die Intervalle: Kopfanfang → Gipfel und Kopfende → Gipfel besondere Bedeutung, das sind in erster Linie b → f, h → f, b → es, h → es, b → c, h → c, d. h. reine und verminderte Quinten, Quarten und Sekunden. Die angeführten Themen zeigen das. *Neben der Tonart ist also die melodische Linie des ganzen Themas weitgehend durch den Kopf bedingt.* Zudem ist nun einsichtig, daß sich beim weiteren Verlauf alle diese Erscheinungen — Chromatik, Sequenzen, charakteristische Intervalle — in der Kontrapunktik wiederfinden. Eine weitgehende Durchführung dieses Gedankens habe ich in meiner eingangs erwähnten Arbeit gegeben, sie läßt sich mit elementaren Mitteln aber nicht schildern.
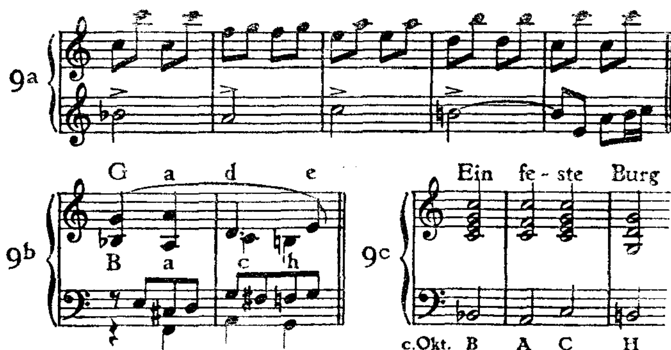
Eine weitere Eigentümlichkeit des Kopfes erleichtert seine Behandlung: Ist er einmal gebracht, so können Veränderungen mit ihm vorgenommen werden, ohne daß er an Charakteristik einbüßt. Solche Änderungen sind B A C B, B As C B, B A Cis B usf. Engführungen des Themas und parallele Führungen werden dadurch erleichtert. Ich gebe ein Beispiel aus der Fuge von Krebs (Nb 7) mit den Parallelthemen d c es d =
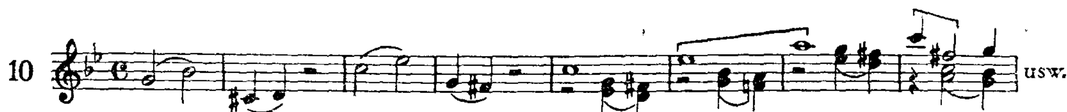


B As Ces B, B A C H. Am weitesten in solcher Veränderung geht die zweite Fuge von R. Schumann, der durch Vergrößerung des Sprunges eine gewaltige Steigerung erreicht (Nb 8



und 2b). Durch solche Veränderungen wächst die an sich schon große Kombinationsmöglichkeit. So starb Bach über einer Tripelfuge, die als III. Thema das B-A-C-H einführte; Busoni schrieb auf Grund dieses Bruchstücks die kunstvolle Fantasia contrappuntistica. Auch die Stücke mit dem Kopf als Baß beruhen auf der Kombination frei erfundener Themen mit dem B-A-C-H. Aber auch eine weitgehende Möglichkeit der Vereinigung mit festen Themen liegt vor; Rimsky-Korsakow kombinierte es mit dem Hackbrettthema (Nb 9a), Gade mit den Buchstaben seines Namens, einer ähnlichen Sequenz (Nb 9b), Dubitzky mit „Ein feste Burg" (Nb 9c).



Ein wichtiger Gedanke schließt sich hier an. Die unter Nr. 36/37 der Zusammenstellung angeführten Takte machen den Eindruck, daß das B-A-C-H in ihnen nicht beabsichtigt, sondern zufällig auftritt. Ähnliche Bildungen treten gerne da auf, wo chromatische Nebenstimmen oder ähnliche Sequenzen vorhanden sind. Nb 10 gibt den



Anfang eines unvollendeten Streichquartetts von Mozart[1]). Takt 5/6 zeigen in Parallelstimme ein dem B-A-C-H ähnliches Thema; es trifft auch hier mit Quart und verminderten Quintsprüngen der Melodie zusammen, genau wie das B-A-C-H. Ist man einmal darauf aufmerksam, so finden sich ähnliche Bildungen und Zusammentreffen an allen Orten. Ich führe an: die Orgelfuge in E-Moll von J. S. Bach, die Quartettfuge Op. 133 von Beethoven. Mit chromatischen Gängen trifft die Umkehrung zusammen in einer Stelle der Paganini-Variationen von Brahms (Nb 11), dann zu Beginn einer unvollendeten Ouverture von Mozart[2]); in Finale der Jupitersinfonie (Takt 243 ff.) findet sich wieder eine Vergrößerung des B-A-C-H-Themas mit Sequenzen.

11

c.Okt. H C A B

H. Sitte[3]) hat bemerkt, daß das Thema der chromatischen Fantasie und Fuge von J. S. Bach mit einer Umstellung des B-A-C-H beginnt (a b h c). Die veränderte Bauart hat aber ganz andere Motivik und Kontrapunktik zur Folge wie in den B-A-C-H Werken.

Diese Feststellungen lassen nun interessante und wichtige Schlußfolgerungen zu. *Es gibt also Themen und Motive, die ohne eigentliche motivische Ähnlichkeiten, trotzdem so nahe verwandt sind,* daß sie fast von selbst in der gleichen Komposition eintreten. Es sind Themen, die zueinander passen. *Ein Stück, das solche Themen zusammenstellt, wird von besonderer Einheitlichkeit sein.* Bislang konnte man sich die Einheitlichkeit mehrthematiger Sätze nur dann verständlich machen, wenn sich motivische Beziehungen nachweisen ließen. Das gelang nur in seltenen Fällen, wenigstens bei den Klassikern, häufiger bei den Romantikern, bei denen die Tatsache der thematischen Beziehung ganzer Werke vielleicht der unbewußten Erkenntnis entsprang, daß sie ohne das eine solche Einheitlichkeit nicht erzielen könnten. Jetzt zeigt sich, daß Themen noch viel tiefere als bloß motivische Beziehungen haben können. E. T. A. Hoffmann läßt seinen Kreisler sagen[4]): „Oft wird diese Verwandtschaft dem Zuhörer klar, wenn er sie aus der Verbindung zweier Sätze heraushört oder in dem zwei verschiedenen Sätzen gemeinsamen Grundbaß entdeckt, aber eine tiefere Verwandtschaft, die sich auf jene Art nicht

[1]) H. Abert, Mozart, Bd. II, Anhang S. 15.
[2]) D. v. S. 6.
[3]) Bachs „Chromatische", 1921, S. 50.
[4]) Musikalische Novellen und Aufsätze, herausg. v. E. Istel, Bd. I, S 64.

dartut, spricht oft nur aus dem Geiste zum Geiste." Zweierlei beabsichtigten die vorstehenden Bemerkungen: *Sie zeigten für gewisse Themen die Grundlagen der „tiefern Verwandtschaft" und machten die Wichtigkeit für das ganze Werk klar.*
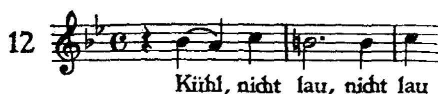
Zusammenstellung der Werke über B-A-C-H.

A. Größere Werke:

1. *J. S. Bach*, die der „Kunst der Fuge" angehängte Fuga XV a tre Sogetti ed a 4 voci. Das B-A-C-H tritt als drittes Thema auf, nach seiner Einführung bricht die Fuge unvollendet ab.
2. *Präludium und Fuge B-Dur von einem Unbekannten* (Nb 5a). Sie ist in vielen Ausgaben der Klavierwerke Bachs enthalten. Spitta[1]) hält ihre Herkunft von Bach für möglich, nach der bestimmten Äußerung Forkels ist sie nicht von ihm.
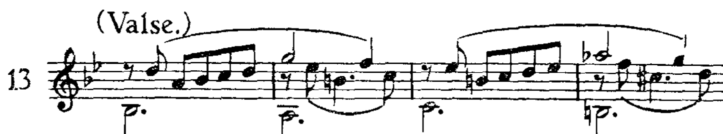
3—5. Drei Fugen von *G. A. Sorge* (1703—1778). Das Thema der ersten führt Simon als Ph. E. Bach zugehörig an, das der dritten erwähnt an der obigen Stelle Spitta. Das Autograph dieser Fugen befindet sich jetzt in meinem Besitz (aus der Priegerschen Sammlung).

6. *J. Christian Bach* (1735—1782). Fuge für das Pianoforte oder die Orgel komponiert über die Buchstaben seines Namens. Eine in meinem Besitz befindliche Handschrift enthält als Mittelsatz ein „Andante arioso", das keine Beziehungen zum Thema hat und sich im Druck nicht findet[2]).
7. *J. L. Krebs* (1713—1780, Schüler J. S. Bachs). Fuge über den Namen Bach, gedruckt in Gesamtausgabe der Tonstücke für die Orgel I. Abt., Heft I, Nr. 1.
8. *J. G. Albrechtsberger* (1736—1809, Lehrer Beethovens), Fuge über B-A-C-H, für Orgel oder Klavier, gedruckt in Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XVI. Jahrg., Teil II.
9. *Beethoven*, Dreistimmiger Kanon an Kuhlau mit folgendem Anfang: Er entstand bei einem heiteren Mahle.



10—15. *R. Schumann*, Op. 60, 6 Fugen über den Namen Bach für Orgel oder Pedalflügel.

16. *F. Liszt*, Phantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H.
17. *H. Bellermann* (1832—1903), Präludium und Fuge für Orgel, Op. 8.
18. *B. Sulze*, Präludium und Fuge für Orgel.
19. *G. Merkel* (1827—1885), Fuge B A C H für Orgel, Op. 40.
20. *Niels W. Gade* (1817—1890), 3 Klavierstücke, Op. 2, über die Noten G-A-D-E und B-A-C-H. (Scherzo, Intermezzo, Alla Marcia) vgl. Nb 9b.
21. *N. Rimsky-Korsakow* (1844—1908), 6 Variationen über das Thema B A C H (Op. 10), das Thema dient meist als Baß, wie im beigefügten Walzer.



22. *N. Rimsky-Korsakow*, Fughetta B-A-C-H aus Paraphrases pour Piano (Nb 9a).
23. *W. Middelschulte* (geb. 1863), Kanonische Fantasie über BACH und Fuge über 4 Themen von J. S. Bach für Orgel.
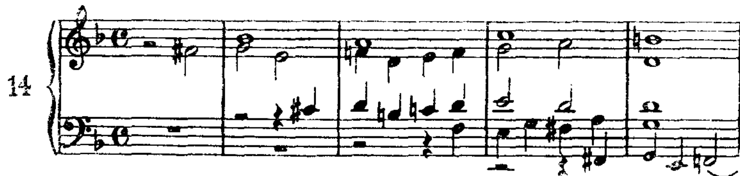
---

[1]) J. S. Bach II S. 684, vgl. J. Schreyer, Beiträge zur Bachkritik, Heft II, S. 68f.
[2]) Vgl. Sammelband II der Int. Musikges. S. 450.

24. *G. Schumann* (geb. 1866), Passacaglia und Finale über B-A-C-H für Orgel, Op. 39.
25. *H. Fährmann* (geb. 1860), Orgelsonate Op. 17 im Scherzo und der Passacaglia.
26. *H. Fährmann*, Vorspiel und Doppelfuge für Orgel Op. 11.
27. *M. Reger*, Fantasie und Fuge über den Namen Bach für Orgel, Op. 46 (Nb 6b).
28. *S. Karg-Elert*, Op. 72, Chaconne, Fugentrilogie und Choral für Orgel.
29. *F. Busoni*, Fantasia contrappuntistica über das Fugenbruchstück J. S. Bachs.
30. *J. Conze*, Orgelsonate über BACH, ungedruckt.
31. *O. Barblan* (geb. 1860), Chaconne Op. 10 für Orgel.
32. *W. Renner*, Präludien über den Namen „Bach" Op. 6 für Klavier.

B. Kleinere Stellen.

33. *H. Kaun*, im zweiten Satz des Klavierkonzerts in Es-Moll.
34. *J. Brahms*, aus einer Kadenz zu Beethovens G-Dur-Konzert[1]).
35. *Beethoven*, Studien zu einer Ouverture[2]) (Nb 5b).
36. *C. Ph. E. Bach* (1714—1788), J. F. Reichardt berichtet[3]) in seinen „Briefen eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend": „Herr Bach beschenkte mich gestern mit einem Exemplar seiner erhabenen geistlichen Psalmen, unten hatte er mir die schmeichelhaften Versicherungen seiner Freundschaft hingeschrieben, und diese auf folgende musikalische und kunstvolle Art unterzeichnet." Die wenigen Takte sind an Engführungen und Umkehrungen überreich.



37. *Kleines harmonisches Labyrinth*, wahrscheinlich von *J. D. Heinichen* (1683—1729) (in Bachs Werke, Ausgabe der Bachgesellschaft XXXVIII, S. 225) an einer Stelle[4]).
38. *M. Reger*, zwei Takte aus der Sonatine für Klavier, Op. 89, IV. (S. 39, Z. 3).

Die Laute und ihre Bedeutung für eine nationale Musikpflege

Von Paul Kurze, Borna b. L.

Es kann nicht bestritten werden, daß unsere führenden Musikzeitschriften, soweit sie nicht der Laute dienende Fachzeitungen sind, das Instrument stiefmütterlich behandeln. Daß dies zu Unrecht geschieht, möchte ich mit meinen Ausführungen über obiges Thema nach Kräften zu beweisen suchen.

Wenn ich von dem Satz ausgehe, daß der Stand unserer Volksmusik von entscheidender Bedeutung für die Entwickelung unserer Kunstmusik ist, so hieße es Eulen nach Athen tragen, wenn ich nach der erschöpfenden Behandlung dieses Gegenstandes durch Hermann Kretzschmar (in seinen „Musikalischen Zeitfragen") und Karl Storck (in seiner „Musikpolitik") hierzu noch weiteres sagte.

---

[1]) M. Kalbeck, J. Brahms I, S. 265.
[2]) G. Nottebohm, Zweite Beethoveniana, S. 12, 542, 578.
[3]) II. Teil, 1776, S. 22.
[4]) Neuerdings abgedruckt in Studienausgabe Tonger: Kleine Präludien usw., Bd. II.

Der große Bankerott, den die Musik derjenigen unserer zeitgenössischen schaffenden Musiker darstellt, die unter völliger Mißachtung des klangsinnlichen Moments ihre Kunst nur noch seelischen Ausdruck sein lassen wollen, ist letzten Endes auf unser Versagen in puncto Volksmusik zurückzuführen. Zwar haben neben dem Volksschulgesang u. a. die ehemalig kaiserlichen „Volksliederbücher" der Edition Peters sich die Wiederbelebung des Volksliedes angelegen sein lassen, das vergrabene Gut unsres reichen Volksliederschatzes aber erst wirklich in Kurs gebracht hat erst die Wandervogelbewegung mit ihrer Wiedererweckung des Lautenliedes. Mit der Auswirkung auf die Kunstmusik werden wir uns freilich noch einige Zeit gedulden müssen, es ist aber doch auffallend, wie mit dem erwachenden Dornröschen „Lautenlied" in Löns auch sogleich ein Dichter erstand, der durch sein Beispiel wiederum einen reichen Segen neuer volkstümlicher Liedkunst über unser Volk brachte, deren Charakteristikum im Singen *und* Klingen besteht. Wenn wir dazu etwa die breite Schichten des Volkes umfassende Musikkultur der mit der Laute musizierenden Meistersingerzeit ins Auge fassen und den ihr nachfolgenden Musiksegen bedenken, ferner den inneren Zusammenhang erkennen, der zwischen dem Vorhandensein eines russischen Volksinstrumentes in der Balalaika und dem sieghaften Auferstehen einer russisch-nationalen Kunstmusik in unseren Tagen besteht, so kann kein Zweifel daran sein, daß das Vorhandensein eines wertvollen Volksinstrumentes von ausschlaggebender Bedeutung für die Pflege nationaler Musik ist.

Wenn die Laute ausschließlicher noch als das Klavier als Akkordinstrument zu gelten hat, so ist es begreiflich, daß sie im natürlichen Verlangen nach Melodie ganz von selbst den das Non legato der Begleitung bindenden Gesang auslöst, in welchem Partner man in jedem Falle einen vor Abwegen und Unnatur bewahrenden Talisman zu sehen hat. Und gesellte sich statt der Singstimme etwa Geige oder Flöte hinzu, so würde auch das der musikalischen Erziehung in jedem Falle weit bessere Dienste leisten, als die für das Ensemblespiel ohne höheren Anreiz bleibende Klavierspielkultur. Ja, das Klavier! Seiner einseitigen Pflege verdanken wir eben zum wesentlichsten Teile unser Musikelend. Für ein Volksinstrument ist es weder leicht beweglich noch billig genug. Sind wir doch zu allem noch ein verarmtes Volk. Und die mangelnde Leichtbeweglichkeit, sie läßt in ihm uns den treuen Begleiter vermissen, den wir im Winter uns zu trauter musikalischer Zwiesprache ins einzige geheizte Zimmer herüberholen, im Sommer mit zur Allmutter Natur hinausnehmen, oder als Kranke in der Genesung uns ins Bett reichen lassen können. Das alles ermöglicht als Volksinstrument die Laute, während sie gleichzeitig den Vorzug eines wesentlich geringeren Kostenaufwandes hat. Steht sie auch hinter dem Klavier an Tonumfang und -stärke zurück, so hat sie dem gegenüber als Aktivum ihr besonders eigene Ausdrucksmöglichkeiten und Klangeffekte aufzuweisen: so die träumerisch-romantischen Ober- oder Flageolettöne, das Glissando, das Vibrato, oder die zu eigenartigen tonmalerischen Wirkungen verwendbaren, legato gespielten Klopftöne. Ganz abgesehen davon, daß diejenigen, die vom Lauten*klimpern* sprechen, ganz gewiß noch keinen Lautenspieler mit künstlerisch-kraftvoller Grifftechnik und temperamentvoll-modulationsfähiger Zupftechnik auf einer klangschönen Meisterlaute gehört haben. Was mich der Lautenkomposition zuführte, war der erste unvergeßlich bleibende Eindruck, den Dr. Christels[1]) vollendete Lautenspielkunst vor etwa 14 Jahren auf mich machte. Mit einer derartigen Lautenspielkunst läßt sich der geistige Horizont des jetzt noch fast ausschließlich auf das Volks- und Gesellschaftslied beschränkten

[1]) Wo mag er weilen? Wer mir darüber eine Mitteilung machen kann, sei herzlich darum gebeten.

Lautenliedes in einer Weise erweitern, daß seine Ausdrucksmöglichkeiten nach Stimmung und Klangfarbe dem des neuzeitlichen Klavierliedes nahe kommen, selbstverständlich immer unter Berücksichtigung der Erfordernisse: erstens, daß der Lautensänger gleichzeitig spielt und singt und zweitens, daß er *auswendig* vorträgt. Wenn immer aus der Eigenart des Instrumentes herausgeschaffen wird, ist die Befürchtung, daß die Stilunterschiede zwischen Klavier- und Lautenlied verwischt werden, gegenstandslos.

Diese Entwicklung ist nicht nur *möglich*, sondern *muß* erfolgen, viel zielbewußter und allgemeiner als bisher, wenn das Lautenlied nicht an der Unfähigkeit, neue künstlerische Werte zu zeugen, abermals sterben soll, sofern die Laute ihre Aufgabe als Volksinstrument ganz erfüllen, d. h. nicht nur den Primitiven im Volke etwas geben soll, sondern auch den Feinnervigeren, bis zu denen, die den Gott in sich in Tönen zu sich sprechen lassen möchten, denen es aber an den Mitteln zum Konzert- und Theaterbesuch fehlt. Hier harrt Komponisten mit entsprechender Begabung eine dankbare Aufgabe. Und sollten sie dabei im Übereifer der Laute gelegentlich einmal zuviel abfordern, so verweise ich zu ihrer Rechtfertigung etwa auf die Bearbeitungen klassischer Orchestermusik zu vier Händen oder für Haus- bzw. Schulorchester, die wir ja im Hinblick sowohl auf das erbauliche, als besonders auch auf das die Phantasie anregende Moment ebenfalls gelten lassen.

Eine solche Entwicklung würde gewiß auch eine weitere Vervollkommnung des Lautenspiels, wie vor allem des Lautenbaus mit sich bringen. — Zum Schluß noch einige Wünsche:

1. *Den Schülern der Deutschen Oberschulen* (Gymnasien, die die künstlerische Erziehung besonders betonen) *müßte es freigestellt sein, ob sie als Unterrichtsfach Klavier- oder Lautenunterricht nehmen wollen.* Daraus hinwiederum würde folgen, daß in der Prüfungsordnung für die Musiklehrer an höheren Schulen der Befähigungsnachweis für Lautenspiel gefordert werden müßte.

2. *Das Lautenschaffen in dem angedeuteten Sinne zu befruchten, dürfte in den kammermusikalischen Veranstaltungen unserer Musikfeste das Lautenlied nicht weiterhin fehlen.*

Von der Münchener Akademie der Tonkunst einst und jetzt

Von Dr. O. Ursprung, München

Die Akademie der Tonkunst in München hat 1924 „50jähriges Bestehen" begangen — gemeint ist ihr Bestehen als staatliche Anstalt, ihr Übergang vom Kgl. Hof auf den Staat laut Dekret vom 4. Dezember 1874 —; sie kann aber im Jahre 1926 zum wenigsten ihr 80jähriges Bestehen feiern, — nämlich als Kunstinstitut überhaupt.

Anläßlich der ersteren Jubelfeier ist nun eine vornehm ausgestattete *Festschrift*[1]) erschienen, die aus dem Lehrkörper der Anstalt hervorgegangen ist und in Wort und Bild die Geschichte und gegenwärtige Tätigkeit der Akademie der Tonkunst, beide in einem größeren Ausschnitt, vor Augen führt. Mit anderen Worten: Es wird hier vom Einst der Anstalt ein historischer Längsschnitt und von ihrem Jetzt ein pädagogisch-didaktischer Querschnitt, beide Male in Teilansichten, aufgezeigt.

[1]) Festschrift zum 50jährigen Bestehen der Akademie der Tonkunst in München, 1874—1924, 92 Seiten in kl. 4°, mit 10 Bildtafeln. München 1924, Selbstverlag der Akademie der Tonkunst.

Aber schade ist es dabei, daß der Buchtitel und der erste Aufsatz von Dr. *Karl Blessinger*, „Fünfzig Jahre Kgl. Musikschule und Akademie der Tonkunst“, in geradezu irreführender Weise von einem 50jährigen Bestehen schlechthin sprechen, ohne diese Darstellung durch den notwendig geforderten Zusatz „als staatliches Kunstinstitut“ zu charakterisieren. Dem gegenüber möchten wir in diesen Zeilen zunächst Wert darauf legen, den historischen Längsschnitt über die Daten des Buches hinaus weiter nach rückwärts zu verfolgen. Und während der genannte Aufsatz nur den organisatorischen Werdegang der Akademie im Auge hat, möchten wir auch die stilistische Einstellung der Schule in knapper Skizze einflechten.

Gewöhnlich wird, allerdings nur immer mit ein paar dürftigen Daten, 1846 als Gründungsjahr der Anstalt angegeben. Der bekannte und vielseitig durchgebildete Gesangspädagoge *Franz Hauser*, der aus Wien hierher berufen wurde, war ihr erster Leiter. Die Gründung fiel also in eine Zeit, wo das deutsche Musikleben von den Fesseln der fremden, speziell der italienischen Kunst sich frei gemacht hatte und nun daran ging, auch den letzten Schritt der Selbständigmachung zu tun: nämlich die Heranbildung des künstlerischen Nachwuchses nicht etwa erst in die Hand zu nehmen — denn München hatte diese wichtige Aufgabe auch nicht in „Deutschlands italienischer Zeit“ aus der Hand gegeben —, sondern sie nach eigenen Gesichtspunkten und den neuzeitlichen Anforderungen weiter auszubauen und neu zu organisieren. Es handelte sich damals darum, die Kunstjünger nicht bloß für ihr spezielles Fach zu schulen, sondern sie gemäß dem damals geltenden neuhumanistischen Bildungsideal zu möglichst universell ausgebildeten Künstlern zu erziehen. Wenige Jahre vor der Münchener Gründung, im Jahre 1841 bei Neugestaltung des Berliner Konservatoriums, hatte *Mendelssohn* sich dahin ausgesprochen, „daß jede Gattung der Kunst sich erst dann über das Handwerk erhebt, wenn sie sich bei größtmöglicher technischer Vollendung einem rein geistigen Zwecke, dem Ausdruck eines höheren Gedankens widmet, daß also Gründlichkeit, Richtigkeit und strenge Ordnung im Lehren und Lernen zum ersten Gesetz gemacht werden müssen, zugleich aber alle Fächer nur im Hinblick auf jenen Gedanken, den sie aussprechen sollen, und jene höhere Bestimmung, der die technische Vollkommenheit in der Kunst unterzuordnen ist, gelehrt und gelernt werden müßten“. *Franz Lachner* war in München seit 1836 Hofkapellmeister, also jener Mann, welcher der Musikstadt München nach einer kurzen Periode der Erschlaffung (die übrigens damals in ganz Deutschland zu finden war) wieder frisch pulsierendes Leben eingeflößt, noch mehr: den Weltruf Münchens auch als moderne Musikstadt und als Stätte besonderer Beethovenpflege eigentlich begründet hat. Jedenfalls hat er, der ja auch aus Wien gekommen war, die Berufung des Franz Hauser veranlaßt, wo doch der Verfasser der vielbesprochenen „Großen Gesangschule für Deutschland“, Friedrich Schmitt, bereits hier in München lebte und seit zirka 1820 eine eigene Gesangschule (in Verbindung mit dem Kgl. Hof- und Nationaltheater) hier bestand. (In welchem Verhältnis diese Schule und — das von König Ludwig I. so großzügig erbaute Odeon [1828 vollendet] zur nachfolgenden Musikschule stand, wie weit also das Bestehen der Akademie eigentlich zurückreicht, bedarf erst noch eingehender quellenmäßiger Erforschung.) Jedenfalls ist Lachner überhaupt eine der treibenden Kräfte zur Gründung (allenfalls nur Neuorganisierung) des Münchener Konservatoriums gewesen. Es besaß aber auch Mendelssohn in München ein größtes Ansehen; man hatte ja 1836 bei Besetzung des Kapellmeisterpostens seine Person ernstlich in Frage gezogen. Man hat also hier seine künstlerische Tätigkeit genau verfolgt; und die durch ihn vollzogene Neugestaltung des Berliner Konservatoriums war

also in München gewiß nicht unbeachtet geblieben. Das nähere Verhältnis aber, in welchem diese beiden Männer zur Gründung des Münchener Konservatoriums standen, sehen wir noch nicht klar. Insgesamt war dieses eine *Schöpfung des Hofes*. Eigentümlich an ihm ist nun eine gewisse *Zwitterstellung*: es unterstand der Hofmusikintendanz; es war aber doch wieder in starkem Maße auf eigene Füße gestellt und Franz Hauser nahm anscheinend eine ähnliche Stellung ein, wie sie einige Zeit vorher Intendant Graf v. Seeau als „Entrepreneur" des Hoftheaters usw. inne gehabt hatte. Und analog der bei Hof geltenden Zweiteilung in eine Hofmusik-Intendanz und Hoftheaterintendanz war am Konservatorium noch auf lange Jahre hinaus die künstlerische Leitung in die Hände zweier „Inspektoren" (Frz. Wüller — Jos. Rheinberger) gelegt. Vielleicht bietet das kommende achtzigjährige Bestehen der Akademie der Tonkunst (als Kunstinstitut überhaupt) die jedenfalls willkommene Gelegenheit, gerade diese Fragen aus ihrer Frühgeschichte vollständig aufzuklären. — Der weitere Weg, den der organisatorische Aufbau der Anstalt genommen hat, ist dann aus dem vorliegenden Aufsatz Blessingers zu ersehen.

Aber ein weiteres fällt auf: *Joseph Rheinberger*, der doch der Anstalt und dem Münchener Musikleben auf mehr als ein halbes Jahrhundert den Stempel seiner großen Persönlichkeit aufgedrückt hat — trotz und neben einem Richard Wagner —, ist in dem Aufsatze nur nebenbei erwähnt. München, speziell das Konservatorium, leuchtete schon zu Rheinbergers hier verbrachten Lernjahren in Nachwirkung der Tätigkeit des Kaspar Ett und nun in Kraft der Verdienste Franz Lachners, Hertzogs, vornehmlich auch des Kontrapunktlehrers und Staatsbibliothekars Joseph Julius Maier dem gesamten Deutschland als „die hohe Schule des Kontrapunktes" voran; es erhielt dann eben durch Rheinberger die Prägung als spezifische „Münchener Schule", wurde hierauf um die Jahrhundertwende durch Ludwig Thuille zur „Neuen Münchener Schule" umgeformt; über letztere äußert sich eine französische Musikzeitung um 1900 — für die Fernwirkung der Münchener Schule ist dies Urteil interessant — etwa in folgenden Worten: „Das ist jene Schule, auf die sich die Hoffnungen Deutschlands (bei Lösung des Wirrwarrs im damaligen deutschen Musikleben) stützen." Die Münchener Akademie der Tonkunst hat also große Zeiten erlebt, die indes in der Festschrift gar nicht berührt werden. (Für das Wirken des Peter Cornelius sei in der jetzigen Zeit des Cornelius-Jubiläums mit Nachdruck auf die monographischen Werke von Sandberger und Hasse hingewiesen. Über *Rheinberger* siehe die vorbildlich geschriebene Monographie von Prof. Dr. *Theodor Kroyer*, Regensburg 1916; über *Thuille* siehe die Monographie von Dr. *Friedrich Munter*, München 1923.)

Den Mitarbeitern an Festschriften geht es ja öfters so, daß die einzelnen ihre Themen ausarbeiten und noch nicht den Blick auf das Ganze haben, das erst nach Zusammenstellung der verschiedenen Themen in die Erscheinung tritt. Das macht sich nun auch in der vorliegenden Akademie-Festschrift geltend und so kommt schließlich ein Aufsatz ohne seine Schuld und gegen sein Bestreben etwas ins Hintertreffen. Aber wie schon gesagt, vielleicht bietet sich demnächst Gelegenheit, den Aufsatz „50 Jahre Kgl. Musikschule und Akademie der Tonkunst" zu einem Gesamtüberblick über die Anstalt und ihr Wirken (vielleicht auch mit einem Querschnitt durch den damaligen Unterrichtsbetrieb) zu erweitern. Da es sich hier um ein ansehnliches Stück Münchener Musikgeschichte und einen wichtigsten Teil Münchener Musikliteratur handelt, dürfte eine solche Arbeit des Dankes weiter Kreise sicher sein.

Die acht Aufsätze, welche sich mit Musikerziehung bzw. musikunterrichtlichen Gebieten befassen und mit der Blickeinstellung auf unseren künstlerischen Nachwuchs geschrieben

sind, tragen programmatischen Charakter an sich. Außer ihrem Eigenwert, der ein paar Aufsätzen sogar in sehr beträchtlichem Grade zukommt, haben sie in ihrem Zusammenhalt noch den Vorzug, wie schon gesagt, einen Teilquerschnitt durch den Unterrichtsbetrieb an der Akademie zu geben. Doch wollen wir hierüber zumeist nur im Tone des Referates berichten.

Den Grundton, der die fachliche Ausbildung mit erzieherischen Aufgaben erfüllt und mit dem deutschen kulturellen Leben in Verbindung setzt, bestimmt natürlich der deutsche Gedanke, das vaterländische Bewußtsein. Dem hat der Präsident der Akademie Siegmund von *Hausegger* in seiner Festrede, die in der Festschrift zum Abdruck gebracht ist, einen pathetischen Ausdruck verliehen. Mag auch der Musikhistoriker von den sehr weit ausgeholten geschichtlichen Ausführungen, mit denen Hausegger das Thema beleuchtet, vieles in schärferer Zeichnung und engerem Zusammenhange sehen, so wird sicher jedermann sich herzlich freuen über die Zurückweisung, die ein gegenwärtiger, meist nur Oberflächlichkeit verratender Hang zum Fremdländischen erfährt, und über die Betonung dessen, was in der Musik „deutsche Art" ist.

Walter *Courvoisier* überblickt in seinem Aufsatz „Über Erziehungsfragen aus dem Gebiete der Musiktheorie" mit kritisch geschärftem Blick, der die Spreu vom Weizen sondert, den ganzen Weg, den ein Werdender von heute zu durchlaufen hat, von der Ausbildung des Gehörs als Tonvorstellungsvermögen und des rhythmischen Empfindens angefangen bis zum kontrapunktischen Studium und eigentlichen Kompositionsunterricht. — Eberhard *Schwickerath* skizziert in dem Aufsatze „Chorsingen an Musikhochschulen" den Lehrgang in Unter- und Oberklasse, Großem und a-cappella-Chor. Durch pflichtmäßige Teilnahme aller Schüler am Chorsingen ist dieses Fach sogar in einen Mittelpunkt der musikalischen Ausbildung gerückt: hier werden die Schüler an Hand der Praxis in die Hauptepochen der Vokalkomposition und in die wichtigsten Stilwandlungen der Musikgeschichte seit etwa 1550 eingeführt. Damit ist dem Gesange auch zum größten Teile wieder jene zentrale Stellung im Musikunterricht eingeräumt, die ihm in früherer Zeit, und zwar gerade in unseren größten Musikepochen beschieden war. Das bedeutet also unverkennbar einen mächtigen Gewinn, der jedoch durch die Festlegung des Chorsingens auf das Eitzsche Tonwort leider nicht ungetrübt in die Erscheinung tritt (Über das Eitzsche Tonwort selbst brauchen wir uns in diesen Zeilen nicht weiter zu verbreiten. Eine eingehende Begründung, warum es bedingungslos abzulehnen ist, ist aus der Feder des Schreibers ds. soeben in der „Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege" 1925, Heft 20, erschienen)[1]).

Auf das Spezialgebiet der Operndramaturgie führt Direktor H. W. von *Waltershausen* durch seinen Aufsatz „Das Bühnenbild Richard Wagners" hin. Wagners peinlich genauen, oft „unmalerischen" szenischen Vorschriften und ein starres Festhalten am Buchstaben der Tradition einerseits und die praktischen Bühnenerfordernisse und das Stilgefühl des selbstschöpferisch Reproduzierenden anderseits geraten miteinander oft in Widerstreit. Während Waltershausen hier die verschiedenen Erörterungen über den Fragenkreis Wagner und die Bühnenpraxis literarisch noch einmal zusammenfaßt, hat das Münchener Nationaltheater eine grundsätzlich neue Einstellung zu Wagners Bühnenwerken mit bestem Erfolg in die Tat umgesetzt; mit der Neuinszenierung durch Hofmiller und unter der Musikdirektion von Knappertsbusch wurde z. B. Parsifal so recht neu entdeckt. Wie war doch die Aufführung am 4. Januar eine restlose Erfüllung eines Ideals!

Wie im Lehrkörper der Akademie, so ist auch in der Festschrift das Klavierfach glänzend vertreten. Josef *Pembaur*, der vor einigen Jahren das wundervolle Buch „Von der Poesie des Klavierspiels" hat erscheinen lassen, schrieb den Aufsatz „Das Wesen der pianistischen Repro-

[1]) Die Ausführungen über das Eitzsche Tonwort bilden in „Halbmonatsschrift f. Sch." einen Aufsatz von ähnlichem Umfange wie der vorstehende. Ein bestimmter Zufall hat es mit sich gebracht, daß sie nicht dem obigen Aufsatz angeschlossen werden konnten. Da es aber für unsere Musikkultur von entscheidender Bedeutung ist, das Für und Wider Eitz eingehender zu erwägen und nicht bloß in gelegentlichen Bemerkungen die Tonwortfrage kurz zu streifen — ein Wider natürlich meist möglichst leise und vorsichtig! —, darum dürfen wir wohl mit Nachdruck auf den angezogenen Aufsatz verweisen.

duktionskunst", der nichts Geringeres darstellt als eine Zusammenfassung einer Einfühlungslehre in das musikalische Kunstwerk, eine kurze musikalische Hermeneutik, die bis in das im Kunstwerk niedergelegte Weltanschauliche des Tondichters vordringt. — August *Schmid-Lindner* greift in „Betrachtungen zur Pflege alter Musik" wieder ein Spezialgebiet heraus. Die Betrachtungen gruppieren sich besonders um die Fragen, die mit der Verwendung moderner Klavierinstrumente oder alter Tasteninstrumente, Cembalo und Klavichord, und einer angestrebten Gesundung des musikalischen Vortragsstiles überhaupt zusammenhängen. Dieser Aufsatz trägt also in bester Weise einem Charakterzug Münchens als Musikstadt Rechnung, das ja dank der Tätigkeit Schmid-Lindners der Sitz einer angesehenen Cembalistenschule ist und überhaupt als Hochburg für historische Konzerte eines besten Rufes sich erfreut. — Einen Kunstzweig, der im Konzertsaal nicht selbständig vor die Öffentlichkeit tritt und eigentlich „in die Handwerkskammer des untergeordneten Solorepetitors verwiesen ist", behandelt Heinrich *Knappes* Aufsatz „Gedanken über Partiturspiel und Klavierauszug". Das alte Continuo-Spiel ist auch heute noch sichere Grundlage für Verständnis und Beherrschung der Moderne. „Erst beim Studium des subjektiveren, feiner differenzierten Mozart werden sich stärkere Abweichungen in der klavieristischen Wiedergabe seiner Orchesterwerke" (Sinfonien und Opern) ergeben. — Hier darf gleich angereiht werden der Aufsatz, welcher der Königin der Instrumente gilt, nämlich „Die technischen Aufgaben des modernen Orgelspiels" von Emanuel *Gatscher*. „Die moderne Orgelliteratur stellt die Fortschritte der Klaviertechnik in den Dienst der Manualtechnik. Es gibt kaum ein pianistisches Problem, das sich nicht auch in der Orgelliteratur fände."

So weit also ward dem Unterrichtsbetrieb an der Akademie der Tonkunst eine literarische Behandlung zuteil. Umfangreiche Gebiete harren noch derselben, so der Unterricht auf den Streich- und Blasinstrumenten, in den akustischen und physiologischen Fächern, in der musikalisch-dramatischen Darstellungskunst, die durch eine mit anderen Mitteln und auch schon in anderem Tempo zu erfolgende Darstellung der Affekte nicht graduell, sondern artverschieden ist von der Schauspielkunst. Und da kommen wir wieder zurück auf den Abschnitt, den das Jahr 1926 für das Bestehen der Akademie der Tonkunst bringen wird und der eine begrüßenswerte Fortsetzung der Festschrift veranlassen könnte. Hierfür hätten aus dem Lehrkörper gewiß noch viele Herren viel Eigenes zu sagen.

Zu dem Artikel: „Vokale Melodik" von Ekkehart Pfannenstiel im Dezemberheft

Von Heinrich Bohl, Chorleiter in Langensalza

Die Forderung nach Anwendung der natürlich-reinen Stimmung im unbegleiteten Gesang ist nicht neu. Neben Battke haben sie andere Autoritäten aufgestellt, so z. B. der Physiker Prof. Dr. W. Prezer (Vorwort zu Eitz' „Das mathematisch reine Tonsystem", Breitkopf & Härtel 1891) und kein Geringerer als Helmholtz in seinem Werk „Lehre von den Tonempfindungen als die physiologische Grundlage für die Theorie der Musik". Herr Pfannenstiel ist begeistert von den reinen Dreiklängen auf dem Spinett; noch mehr würde er es sein, wenn er sie auf einem reingestimmten Harmonium vielleicht auf dem Eitzschen gehört hätte wie ich in der Lage war. Etwas Wohligeres kann man sich kaum denken. Und doch hat die Sache einen Haken. Spielt man nach einem solchen Dreiklang denselben in temperierter Stimmung, so stellt sich arges Mißbehagen ein. Nun mache man den Versuch einmal umgekehrt, und die Folge ist, daß der natürliche Dreiklang befremdend klingt (nach Plank). Oder man spiele die unbegleitete Tonleiter in reiner Stimmung. Sie behagt uns durchaus nicht, wie ich auf einer Versammlung von Gesanglehrern feststellen konnte. Dagegen ist es weit mehr der Fall in pythagoreischer Quintenstimmung, in welcher uns freilich die Dreiklänge wenig behagen. Was folgt daraus?

Daß die letztere unserem melodischen Empfinden mehr entspricht, die ersten dagegen mehr unserm harmonischen. Und in der Tat ist auch die Forderung aufgestellt worden, die pythagoreische Quintenstimmung im Gesang anzuwenden, so von G. C. Naumann („Über die verschiedenen Bestimmungen der Tonverhältnisse und die Bedeutung der pythagoreischen Quintenstimmung für unsere heutige Musik", Breitkopf & Härtel, 1858). Wir müssen Dr. A. Jonquière („Grundriß der musikalischen Akustik", Leipzig 1898) recht geben, wenn er behauptet, daß die reinen Dreiklänge, auf die Dauer genossen, stumpf und matt klingen. Es ist eben zweierlei, ob man einen oder mehrere Dreiklänge für sich allein spielt oder lebendige Musik macht, wo man von ihnen mehr Spannung verlangt. Es soll auch nicht verschwiegen werden, daß die temperierte Molltonleiter weit charakteristischer sich abhebt von der Durtonleiter als in der reinen Stimmung, denn in letzterer ist der Unterschied zwischen Dur- und Mollterz weit geringer. Daß die Chöre nur in einfachsten melodischen und harmonischen Verhältnissen sich bewegen dürften, daß manche Modulationen unmöglich in reiner Stimmung sind, ist auch Herrn Pfannenstiel bekannt, ebenso, daß damit häufig ein Sinken oder Steigen der Stimmung verbunden wäre, so z. B. in „O bone Jesu" von Palestrina oder „Es ist ein Ros' entsprungen" von Praetorius. In dem letzten Lied, das 4 Strophen hat, müßte jede um 3 Kommata steigen, das sind also zusammen 12 oder 3 Halbtöne. Was würde dabei herauskommen? Die durch reine Dreiklänge erstrebte Wirkung würde ins Gegenteil umschlagen.

Wie steht es nun mit der Behauptung, daß ein „Sänger mit einigermaßen gutem Gehör infolge der (meist unbewußt) in der Vorstellung vorhandenen Obertonreihe ganz von selbst zur Hervorbringung des „reinen" Dreiklangs neigt?" Sie wird ganz besonders von Dr. W. Preger vertreten. Es ist durchaus nicht der Fall. Die Schüler und Sänger sind vielmehr geneigt, aus den oben angeführten Gründen pythagoreische Terzen, also höher wie die temperierten, zu singen, namentlich bei der Terz des Dominantdreiklanges. Ja, selbst bei bedeutenden Geigern ist das oft der Fall. Man mache daraufhin einmal Gehörstudien. Seit Jahrzehnten, wo ich in der Schulgesangs- und auch Vereinspraxis stehe, muß ich immer diese Beobachtung machen. Die Quinten dagegen werden meistens, und besonders die Sekunde zu tief genommen, sogar tiefer als die temperierten Intervalle. Gerade darin liegt ein Grund mit des Sinkens der Stimmuug. Jeder feinhörige Chorleiter hat in dieser Beziehung einen ständigen Kampf zu kämpfen. Wenn ein Chor tadellos rein in temperierter Stimmung singt, kann man wirklich sehr zufrieden sein. Damit soll nun keineswegs gesagt sein, daß die reine Stimmung nicht gelegentlich mal angewendet werden kann, z. B. bei ausgehaltenen Akkorden, besonders am Schluß. Nicht unerwähnt soll bleiben, daß J. Steiner („Grundzüge einer neuen Musiktheorie", A. Gölder, Wien 1891) die Anwendung der pythagoreischen Stimmung für Stellen ausgesprochen melodischen Charakters und die der reinen für mehr harmonischen Charakters empfiehlt. Einen sehr vorsichtigen Standpunkt gegenüber der letzteren nehmen die Physiologen Max Plank („Die natürliche Stimmung in der Vokalmusik", Leipzig, Breitkopf & Härtel) und Dr. J. Jonquière („Grundriß der musikalischen Akustik", Leipzig 1898) ein. Alle Versuche, unserm Chor- und Schulgesang die natürlichreine Stimmung zugrunde zu legen, dürften deshalb aussichtslos sein, und selbst im Orchester ist ihre Anwendung aus technischen Gründen fast ganz ausgeschlossen.

Anmerkung der Schriftleitung: Obwohl uns die Antwort von E. Pfannenstiehl auf obige Ausführungen bereits vorliegt, möchten wir sie erst im folgenden Heft zur Veröffentlichung bringen, damit sachverständige Leser sich erst einmal auch in den Standpunkt Bohls einleben. Über die Angelegenheit kann man ja tatsächlich verschiedener Ansicht sein. — Seit Dezember neu hinzugekommene Bezieher der Zeitschrift, die sich für den Pfannenstielschen Artikel interessieren, können das Dezember-Heft kostenlos nachgeliefert bekommen.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Der Zeitabschnitt, von welchem dieser Bericht handelt, umfaßt Musik der verschiedensten Stile und Stilmischungen, echte und Experimentalkunst, gemeisterte und ungemeisterte, von einer Fülle der Gesichte, daß es einem Berliner Kritiker schwindlig werden konnte. Wir sahen uns in „labyrinthisch irrem Lauf" durch die Jahrhunderte getrieben. Die Fahrt führte von *Bach* (*H-moll-Messe* in einer großzügigen Aufführung durch den Chor der *Berliner Hochschule für Musik* unter Siegfried *Ochs*) bis zu Gerhard *von Keußler* (Oratorium *„Jesus von Nazareth"*, das seine Berliner Erstaufführung durch die *Singakademie* unter Georg *Schumann* erlebte), sie führte von *Pergolese* (in einer stilverfälschenden modernen „Bearbeitung" von Tänzen in Gestalt der „Pulcinella-Suite" von *Strawinsky*) bis Heinrich *Kaminski* (Conzerto grosso, Introitus und Hymnus).

Daß in dieser Liste ein neues Werk aus der Feder Ernst *Krenecks* (Concerto grosso II) nicht fehlen darf, ist angesichts der kaninchenartigen Fruchtbarkeit dieses jungen Komponisten nicht weiter verwunderlich. Werk, Drucklegung und Aufführung folgen sich bei ihm mit erstaunlicher Schnelligkeit. *Es bildet ein Talent sich in der Stille?* — von solch altmodischem Verfahren wollen unsere Jüngsten längst nichts mehr wissen: Man häutet sich heutzutage in voller Öffentlichkeit. Die Tätigkeit einer gewissen Kritik beschränkt sich denn auch darauf, mit gewissermaßen musikzoologischer Akribie die Stadien des Häutungsprozesses festzustellen — jenseits von Gut und Böse. Gibt es doch für diese modernistischen Geister nur noch einen *Experimental*wert, gemessen an dem Theorem der „erschöpften Tonalität". So auch in Kreneks Concerto grosso II, das haltlos zwischen Atonalität und Tonalität (mit einigen großmütigen Zugeständnissen gegen letztere) taumelt.

Daß sich Gerhard von Keußlers Oratorium „Jesus von Nazareth" von jedem falsch verstandenen „Zeitgeist" frei hält, empfindet man als eine wahre Wohltat. Es ist das Werk einer in Einsamkeit erstarkten, innerlichen, grüblerischen und eigenwilligen Persönlichkeit, die sich tief in die Mystik des Jesus-Dramas versenkt hat, ein musikalisches Bekenntnis, wertvoll durch seine innere Wahrhaftigkeit. Keußler hat den Text seines Oratoriums — es ist für gemischten Chor, Kinderchor, Tenor- und Altsolo, Orchester und Orgel geschrieben — selbst aus dem alten und neuen Testament zusammengestellt. Als stilistische Neuerung begegnet uns, daß der erzählend verbindende Evangelientext nicht gesungen wird: zum Dolmetsch des Geschehens ist das Orchester gemacht, das in sinfonischen Sätzen ein Stimmungsbild der Vorgänge bietet. Das Werk gipfelt in den Chören. Von ihnen bergen einige wundervoll innige und zarte Sätze von ausgesprochen mystischem Charakter für mein Empfinden das Wertvollste dieser Partitur. Von den Chorälen, welche zu Choralphantasien entwickelt, Höhe- und Ruhepunkte darstellen, erhebt sich „Eine feste Burg ist unser Gott" zu besonders machtvoller Wirkung. Keußler läßt die Melodie in ihrer kernigen Urfassung singen. Die trotzige Kraft, die in den rythmischen Verschiebungen der (uns nur in der zahmen, symmetrischen Fassung bekannten) Choralweise lebendig ist, wirkt schlechthin unwiderstehlich. Nicht gleich überzeugend erscheint mir dagegen Keußlers eigentümlich spröde Orchestersprache, die sich allerdings wiederum an einigen Stellen, so nach den Worten „Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände", zu ergreifender Innerlichkeit erhebt. Eine gewisse Monotonie wird in das Werk durch die musikalische Behandlung der Solostimmen getragen (Tenor und Alt). Hier ist das Prinzip der klanglichen Askese — besonders die Altstimme gelangt infolge der dauernden Verwendung in tiefer Lage wenig zur Geltung — wohl doch zu weit getrieben. Für die Hingabe, mit der sich die Singakademie unter Georg Schumann des gehaltvollen Werkes annahm, ist angesichts der enormen Schwierigkeiten der polyphon überaus kunstvollen Chöre kein Wort des Lobes zu viel. Die warme Aufnahme des Oratoriums durch das Publikum ist als verdienter Erfolg eines ideal gesinnten, charaktervollen und innerlichen Musikers mit Freude zu begrüßen.

Heinrich *Kaminski* — sonnegebräunter Naturbursche im Schillerkragen, schon im Äußeren seine Verachtung städtischer Kultur zur Schau tragend — hat die Hoffnungen, die man auf Grund der uns bekannten Zeugnisse einer kraftvollen Begabung auf ihn setzen durfte, durch die beiden jetzt aufgeführten Werke leider nicht erfüllt. Der Gesamteindruck war der, daß der junge Komponist sich zu hohe Ziele setzt. Sein Concerto grosso für Doppelorchester, dem das konsequent und mit Kühnheit durchgeführte Prinzip der „Gruppenpolyphonie" Eigenart verleiht, ist bei Gelegenheit der Uraufführung auf dem Tonkünstlerfest in Kassel hier bereits gewürdigt worden. Die Kraft gewagter, melodischer und rhythmischer Gegeneinanderführungen, die sich in diesem Werk auswirkt, ist ebensowenig mit überlegener Hand zur Einheit geführt, wie im neuen „Introitus und Hymnus" (für Sopran, Alt, Bariton, Solostreichtrio, Orchester und kleinem gemischten Chor). Den großen Intentionen entspricht auch hier nicht die gestaltende Kraft, so daß, angesichts zugleich der Rücksichtslosigkeit, mit der Kaminski die Anforderungen an die Singstimme überspannt — die Solisten vermochten sich nur mit unnatürlicher Kraftanspannung durchzusetzen — mehrfach den Eindruck eines Kampfes aller gegen alle erweckt wurde. Und doch spricht aus dem Ganzen eine so urkräftige Begabung, daß man bei eintretender Reife von diesem kernigen jungen Komponisten bedeutende Leistungen erhoffen darf. Vielleicht wäre die *Praxis* die beste Lehrmeisterin für Kaminski, wie sie es einst für Reger war. Wir empfehlen dem jungen Draufgänger also, frei nach Knigge, den „Umgang mit Chören und Orchestern". Um die sorgsame Aufführung der komplizierten Kaminskiaden machte sich, wie vorher um eine wirkungsvolle Wiedergabe der C-moll-Sinfonie von Brahms das *ehemalige Hoforchester* aus *Dessau* unter *Franz v. Hoeßlin* verdient.

Über Strawinskys Pulcinella-Suite glaube ich kurz zur Tagesordnung übergehen zu können. Nachdem die „Bearbeitung" des von stilistischen Skrupeln nicht eben geplagten Russen den Charakter der ersten Tänze durch raffiniert-modernistische Harmonisierung nur behutsam verzerrt hat, wirft sie sich im Verlauf der Suite zur „padrona" auf, anstatt, eine (wenn auch treulose und ihren eigenen Vorteil suchende) „serva" zu bleiben. So gelangt Herr Igor schließlich offenbar des „trocknen Tons nun satt", in einer Art geblasener und geschabter Posaunen- und Kontrabaß-Flöhhatz zu Wirkungen von nicht zu überbietender Gemeinheit, welche das Nachkriegspublikum der Philharmonischen Konzerte mit wieherndem Gelächter quittierte, dasselbe Publikum, an das eine halbe Stunde vorher eine Aufführung der *Mozartschen G-moll-Sinfonie* verschwendet worden war. Otto Klemperer, der Dirigent des Abends, hatte sich allerdings dabei für seine Person nicht allzusehr in Unkosten gestürzt: Er brachte es fertig, die herbe, eherne Energie im Hauptteil des kraftvollsten aller Menuetti durch unbegreifliches Vergreifen im Tempo in alle Winde zu verflüchtigen.

Austriaca

Von Emil Petschnig

Aus Oper und Konzertsaal

Uraufführung in der *Staatsoper:* „*Sanctissimum*". Eine melodramatische Allegoria von Henny Bauer, Musik von Wilhelm *Kienzl.* Sanktissimum: Die in jedem echten Künstler ruhende Überzeugung von der Heiligkeit seines Berufes, seiner Sammlung, die nur leider allzuoft durch die Not des Lebens in den Hintergrund gedrängt wird. Wir sind Ende des 16. Jahrhunderts in Wien vor der Fassade der gotischen Kirche Maria am Gestade. Ein Volksfest mit allerlei Gauklern wickelt sich ab, das zu Aufzügen der Bürgergarde, von Jägern, Schneidern unter charakteristisch geformten und instrumentierten Weisen, zu Reigen- und Walzerklängen bodenständiger Art Anlaß gibt. Ein Spielmann sucht vergebens durch Wort und Gebärde die Aufmerksamkeit der Menge auf seine Geigekunst zu lenken, die ihm und seinen beiden hungernden Kindern Brot schaffen soll. Da entreißt er in der Verzweifluug einem den fahrenden Leuten gehörenden Affen Narrenkappe, Trommel und Tschinellen und beginnt, so angetan, unter grotesken Bewegungen zum

Tanze aufzuspielen. Großes Hallo der Vergnügungssüchtigen, die ihm nun Geld in Fülle zuwerfen. Glockengeläute und Choral aus der Kirche rufen zur Abendandacht. Die Bühne leert sich. Nur der Spielmann mit seinen Kleinen bleibt zurück. Es erfaßt ihn Reue über die begangene Profanierung seiner Kunst, und er beginnt nun, für sich selbst zu musizieren: ein langes Violinsolo, dessen herzliche Töne den Chor der Donaunixen und Flurgeister herbeilocken. Die Melodie färbt sich ernster und unter Rameauschen Klängen beleben sich die Statuen der hlg. Cäcilia und anderer Heiligen, die das Portal schmücken, und steigen herab, um einen althöfischen Reigen aufzuführen. Ebenso erhalten die Drachengestalten der Wasserspeier und andere Fabelwesen, wie sie die Steinmetzkunst des Mittelalters gerne an Gotteshäusern anbrachte, Odem, und es entsteht ein wildes Treiben, in dem unter einsetzenden Orgelklängen die Heiligen obsiegen. Der Tumult verläuft sich, die Figuren versteinern wieder, und der wohl von den Aufregungen seiner Improvisation erschöpfte Spielmann stirbt, von unsichtbaren Stimmen sanft eingewiegt, auf den Kirchenstufen.

Wir haben hier also — wie in desselben Autors „Don Quichotte", „Testament" und „Hassan der Schwärmer" — eine pessimistische, tragische Grundidee als ethisches Fundament zu verzeichnen, der manche rührende Wendung entblüht, während infolge Zusammenwirkens von Choreographie, gesprochenem Wort und Musik verschiedener Gattung formal ein abwechslungreiches Neues geschaffen ist, welches das Interesse eine Stunde lang nicht erlahmen läßt. Die Musik betont dem Stoffe entsprechend das Volkstümliche — mit gelegentlichem Seitenblick auf die Meistersingerfestwiese — und hat für jede der szenischen Impressionen den richtigen Ausdruck zur Hand.

Die Hauptpartie war Burgschauspieler Otto *Tressler* anvertraut, der sich ihr mit Hingabe widmete, insbesondere den Geigenpart so genau strich, daß man meinen konnte, er spiele wirklich, indes das dankbare Solo Konzertmeister *Mairecker* unten im Orchester mit der ganzen Süße seines Tones bedachte. Frl. *Loitelsberger* als hlg. Cäcilia, die Herren *Madin* und *Muzzarelli* als Feuerschlucker und Seiltänzer sowie das Ballettkorps unter der Regie O. *Runges* (nur mehr Mondlicht hätte man gewünscht) brachten reges Leben in die von Herrn *Reichenberger* sorgfältig geleitete Aufführung, die starken Anklang fand. Der Komponist und seine Librettistin, zugleich seine Gemahlin, mußten immer wieder vor dem Vorhang erscheinen.

Es bedurfte erst der Einweihung der aus der „Akademie für Musik und darstellende Kunst" hervorgegangenen Hochschule, um — nach 140 Jahren! — der vom zwölfjährigen Mozart komponierten dreiaktigen Buffooper „*La finta semplice*" im intimen *Akademietheater* die österreichische Erstaufführung auf demselben Wiener Boden zu bereiten, der damals wie heute und heute wie damals alles wahrhaft Geniale mit Gleichgültigkeit straft oder durch, von den sich bedroht fühlenden herrschenden Mediokritäten angezettelten niederträchtige Intriguen bekämpft, zu Falle bringt. Über das allein schon in seiner technischen Reife erstaunliche Werk eines Knaben — von dem inneren Brio, das es beseelt, und den bereits deutlichen Vorahnungen künftiger Meisterstücke gar nicht zu reden — unterrichten bezüglich der Handlung und ihrer Vertonung im einzelnen die größeren Biographien, daher an dieser Stelle nur auf seine Wiedergabe durch Schüler der Anstalt eingegangen sei, die jeder ernst zu nehmenden größeren Berufsbühne Ehre machen würde. In erster Linie zu nennen Sylvia *Feller* als „verstellte Einfalt" und der in Stimme, Vortrag uud Spiel gleich vorzügliche Cassandro Karl *Ettls*, beide für die weltbedeutenden Bretter ebenso reif wie Jos. S. *Lenggel*, der Verkörperer des dämlichen Polidoro. Die übrigen Mitwirkenden fügten sich Prof. J. *Turnaus* Inszenierung stilvoll ein, während das Studium des musikalischen Teils in Prof. Dirk *Focks* Händen lag. Die von mir besuchte 3. Vorstellung leitete jedoch nach einer Probe der bei dieser Gelegenheit zum überhaupt ersten Male dirigierende Rud. *Kattnigg* mit Festigkeit und Umsicht, was bei der Heikligkeit der Partitur auf starke kapellmeisterliche Fähigkeiten schließen läßt.

Die Philharmoniker unter Direktor Frz. *Schalk* glaubten einmal auch der Ultramoderne eine Verbeugung schuldig zu sein und setzten daher auf ihr jüngstes Programm I. *Strawinskys* „*Le sacre du printemps*". Das sonst zumeist mit klassischer Kost gefütterte Publikum dieser Konzerte war natürlich auf ein solches Attentat nicht gefaßt, fühlte sich wie vor den Kopf gestoßen

und erhob in der öffentlichen Generalprobe während des Spiels einen Mordsspektakel, schrie „Aufhören! Aufhören!“ und verließ z. T. ostentativ den Saal. Tags drauf in der eigentlichen Aufführung aber löste die Komposition homerisches Gelächter aus, und nur das Häuflein der „unentwegten Fortschrittler“ mimte frenetisch klatschend Begeisterung. Wer recht hat, das wird sich ja schon in wenigen Jahren erweisen.

Nach jahrzehntelangem Archivschlummer ist im 3. ordentlichen Gesellschaftskonzerte unter L. *Reichwein* wieder einmal A. *Dvořaks* „Stabat mater“ erklungen: eine großangelegte Schöpfung gleich meisterlich im Aufbau der Chorsätze (von denen besonders der volksliedmäßige „Eia mater“ sowie der liebliche, pastoralgehaltene „Tui nati, vulnerati“ hervorgehoben seien) als durchzogen von einschmeichelnder Melodik in den Solopartien, die bei Gertrude *Geyersbach*, Olga *Bauer-Pilecka* (nur etwas zu opernhaft in ihrer forcierten Ausdrucksweise) Trajan *Grosavescu* und Josef *Manowarda* bestens aufgehoben waren. Singverein und Sinfonieorchester trugen wesentlich zu dem nachhaltigen Eindruck, den man an diesem Abend empfing, bei.

Jul. *Lehnert*, der im Aufstellen interessanter Programme von jeher eine überaus glückliche Hand besitzt, entführte uns letzthin ins Land der Mitternachtssonne, indem er ein „Norwegisches Konzert“ mit Kompositionen dort heimischer älterer und jüngerer Autoren veranstaltete. Alf *Hurums* sinfonische Dichtung „Bendik og Aarolilja“, ein Werk neuesten Datums, war wohl thematisch und formal eine etwas verwaschene Sache, dagegen „Hamlet“, ein Tongemälde für Klavier (Elisabeth *Reiss*) und Orchester von H. *Borgstroem* durch plastisch-charakteristische Motive, deutliche Gliederung und stimmungsvolle Instrumentation wohltuend abstach. G. *Schjelderups* „Sommernacht auf dem Fjord“ schafft mit Schalmaienklang, geteilten hohen Streichern und Orgelpunkten ein ruhsames Landschaftsbild, dem ein Grieg wohl noch stärkere seelische Substanz verliehen hätte, und A. *Kleven* (wieder einer der Jüngeren) will durch eine breit hinströmende, saftigst orchestrierte Hauptmelodie dem Hörer die tropischen Zauber von „Lotusland“ imaginieren. Die auf Volkslieder aufgebaute 1. „Norwegische Rhapsodie“ I. *Halvorsens* ist ein ungemein frisch klingendes Stück, das zwischen zwei lebhafte Tanzepisoden eine getragene, schön gesteigerte Weise einschaltete, und den Abend wirkungsvoll beschloß. Den Vogel aber schoß darin Karl *Aagaard-Oestvig* ab mit dem Vortrag von fünf Orchesterliedern Sverre *Jordans*, eines gemäßigt Modernen voll starker innerer Bewegung und Eigenart, und Eyvind *Alnaes*, eines im Kontrast hierzu stillen, poesiereichen Lyrikers von ausgeprägt nationaler Färbung, dessen Seemannslied „Die letzte Fahrt“ besondere Originalität aufweist. Der Sänger wie der Dirigent mit seiner wackeren Schar wurden für das bereitete ungewöhnliche Vergnügen seitens des vollbesetzten Saales (ein seltener Anblick!) stürmisch bedankt.

Helene *Falk*, das Mitglied der Hamburger Oper, ließ sich auch heuer in ihrer Vaterstadt hören und nahm in Liedern von Brahms, Cornelius, Pfitzner und Arien von Götz und Verdi neuerdings durch den weichen Wohllaut, die hohe Kultur ihrer Stimme, welche namentlich in einem hauchzarten p gipfelt, und ein ungewöhnliches espressivo des Ausdrucks für sich ein. Man wünschte der Sängerin ehestens in der Oper, etwa als „Elsa“, zu begegnen. Zwischen Bachs „Chromatische“ und Beethovens op. 106, beide in klar gliedernder Auffassung mit packenden Steigerungen gestaltet, schob Rich. *Buhlig* das lyrische Intermezzo von Brahms op. 119 und gewann sich mit diesen romantischen Stücken die Palme des Erfolges. Mit besonderem Vergnügen aber ist das Konzert der jungen Geigerin Christa *Richter* zu registrieren, in der man eine eminente Musikernatur begrüßen konnte, voll Temperament und markiger Kraft der Tongebung, welche sich wohl in der Welt Tartinis, Pugnanis, Bachs am heimischsten fühlt, aber im Verein mit ihrem Klavierpartner Prof. F. *Wührer* auch Beethovens entzückende G-Dur-Sonate und Schuberts selten gehörten, weil gefürchtete Variationen über „Trockene Blumen“ zu zündender Wirkung brachte. Der dritten im Bunde, einer wundervollen Guarneri, sei jedoch dabei nicht vergessen. Die Künstlerin, dem Wesen nach Alma Moodie verwandt, wird auf Grund dieses Debüts zweifellos ihren Weg machen.

Dies wäre ungefähr die Ausbeute an Interessanterem während eines Monats „Wiener Musikleben“, dem teils die enormen, für die Künstler nicht mehr riskier- bzw. erschwingbaren Regiekosten, teils der rücksichtslose, unersättliche Zugriff der städtischen Steuerbehörde immer

rascher und sicherer den Garaus bereitet. Bald wird der durchs „Radio“ vermittelte Kunstgenuß der einzige sein, den sich die musikbedürftigen Bevölkerungsschichten noch werden vergönnen können, und ich sehe die Zeit herannahen, wo der Kritiker, statt bei Sturm und Schneegestöber von Saal zu Saal zu hetzen, um da und dort einen Konzertbrocken zu erhaschen, gemütlich zu Hause beim warmen Ofen sitzen wird, den Hörapparat umgeschnallt, den spitzen Blei bereit, die ihm aus der Ferne vermittelten Eindrücke sofort festzuhalten. Im Ernst: warum sollten nicht junge aufstrebende Talente diese neueste Erfindung sich zunutze machen, um ihre Fähigkeiten vor 60, 100, 200 Tausend Ohren zu produzieren und dafür noch ein Honorar zu beziehen, statt an einem vor fast leeren Bänken abgewickelten eigenen Abend sich finanziell zu verbluten? Außerdem ist — was ich schon vergangenes Jahr einmal an dieser Stelle erwähnte — so die Möglichkeit einer Auslese der wirklich förderungswürdigen durch die künstlerische Leitung der Radiosendestationen gegeben, während seitens der Konzertdirektionen in erster Linie danach gefragt wird, ob der auftretende Sänger, Virtuose die Kosten der Saalmiete, der Plakatierung, des Programmdruckes usw. usw. zu bezahlen imstande ist. Wenn allabendlich etwa drei einstündige Produktionen verschiedenen Genres stattfänden, wäre innerhalb dieser Zeit ausreichend Gelegenheit (die sich günstigenfalls ja beliebig wiederholen läßt) geboten, bei klug gewählter Vortragsfolge sein Können selbst vielseitig zu bekunden.

Überflüssig würden die Konzerte, wie sie bisher üblich waren, dadurch natürlich keineswegs. Im Gegenteil, sie gewönnen sogar ein neues, durch das Radio zu besserer höherer Kunst allmählich erzogenes Auditorium. Jedenfalls aber wäre letzteres ein Sprungbrett der Popularität für den noch unbekannten Schaffenden und Reproduzierenden, welches außerdem den enormen Vorteil hat, allem bloß artistischen Cliquenwesen entrückt zu sein; denn vor dem Volke, das hier zum Richter berufen ist und nur nach instinktivem Ge- oder Mißfallen urteilt, zerplatzen alle Schlagworte wie Seifenblasen. Dergestalt könnte das Radio geradezu eine kulturelle Aufgabe erfüllen, eine Wiedergeburt der Künste auf breitester Grundlage anbahnen und — die beim Eilen begangene Fehler vermeiden lernend — eine Gesundung der gesamten, immer unhaltbarer werdenden kunstpolitischen Verhältnisse herbeiführen.

Neuerscheinungen

Ernst Stier: Kurzgefaßte Geschichte der Musik für Schüler und Freunde der Tonkunst. 8°, 197 S. Sammlung Bartels Nr. 15. Fritz Bartels, Musikalienhandlung, Braunschweig 1925.

Monika Hunnius: Mein Weg zur Kunst. 8°, 353 S. Eugen Salzer, Heilbronn 1925.

Arnold Ebel, aus Leben und Wirken, herausgeg. vom Musikverl. N. Simrock, Berlin, im Verein mit C. F. W. Siegel (R. Zinnemann), D. Rather (A. D. Benjamin), der Verlagsanstalt deutscher Tonkünstler u. E. Alert & Co. 8°, 66 S. N. Simrock, Berlin. — Dieses Schriftchen würdigt den Berliner Komponisten in zwei einleitenden Aufsätzchen (das eine ist von Dr. Niemann), denen die Verlagsanzeigen und Besprechungen seiner Werke sowie das Systematische Verzeichnis der Kompositionen folgen.

Neumann Flower: G. F. Händel. Der Mann und seine Zeit. Aus dem Engl. übers. von Alice Klengel, mit 5 farb. Tafeln u. 47 zumeist unveröff. Abbild., darunter zahlr. Wiedergaben von Handschriften Händels. 8°, 324 S. Leipzig, K. F. Koehler 1925.

Edward Speyer: Wilhelm Speyer, der Liederkomponist 1790—1878. Mit 47 Bildtafeln. 8°, 453 S. Drei Masken-Verlag München 1925.

Adolf Ruthardt: Wegweiser durch die Klavierliteratur. 10. Aufl. 8°, 398 S. Gebr. Hug & Co, Leipzig und Zürich 1925.

Alexander Elster: Musik und Erotik. Betrachtungen zur Sexualsoziologie der Musik. 8°, 58 S. A. Marcus und E. Webers Verlag, Bonn 1925.

Martin Friedland: Kritik als kulturphilosophisches Problem. 8°, 40 S. Sonderdruck der Allg. Musikzeitung, Berlin-Schöneberg.

Beethoven-Forschung: Lose Blätter, herausgeg. v. Dr. Theodor Frimmel, 10. Heft, S. 39—60. Januar 1925.

Friedrich Huch: Enzio. Ein musikal. Roman. 8°, 512 S. Einhorn-Verlag, Dachau. (Das Werk erschien früher bei Joseph Singer, Leipzig).

Dr. W. Reinecke: Die natürliche Entwicklung der Singstimme. 8°, 71 S. Leipzig, Dörffling & Franke 1925.

Besprechungen

CECIL GRAY. A Survey of Contemporary Music, 261 S. London 1924, Oxford University Press, Humphrey Milford.

Die Darstellung der namhaftesten zeitgenössischen Komponisten (R. Strauß, Delius, Elgar, Debussy, Ravel, Stravinsky, Scriabine, Schönberg, Sibelius, Bartók, Busoni, v. Dieren) wird umrahmt von den Kapiteln „Die Musik des 19. Jahrhunderts" und „Kleinere Komponisten". Der Verfasser ist sich der Schwierigkeit der Beurteilung so naheliegender Musik sehr wohl bewußt. Die Persönlichkeiten sind gut gesehen und interessant dargestellt. Das Buch sei dem deutschen Leser empfohlen, der die zeitgenössische Musik einmal in fremdem Lichte kennen lernen will. So sind z. B. die Betrachtungen über deutsche, französische und englische Romantik in der Musik lehrreich. Erstaunlich ist, daß H. Pfitzner nicht erwähnt ist. Die S. 248 beklagte allzu große Publikationsleichtigkeit in Deutschland ist tatsächlich nach Beendigung der Inflation etwas geschwunden. Möge es der deutschen Musik zum Heile gereichen! P. Mies.

BENEDETTO MARCELLO, Concerto für Oboe in C-Moll mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Basso continuo. Bearbeitet und herausgegeben von Rich. Lauschmann. Klavier-Auszug mit Solostimme. Rob. Forberg, Leipzig.

Im IV. Sammelbd. der Int. Mus.-Ges. (1902) konnte A. Schering nachweisen, daß Seb. Bach sein III. Klavierkonzert in D-Moll (B.-A. Bd. 42, S. 73ff.) nach dem Oboenkonzert in C-Moll von Benedetto Marcello arrangiert hat, während in der Bach-Ausgabe Vivaldi als Vorlage galt. Lauschmann hat nun nach der in Schwerin befindlichen Handschrift Marcellos das Werk in seine ursprüngliche Gestalt zurückübertragen, die bei Bach im 1. Satz eliminierten Takte wieder eingefügt und sonstige kleinere Abänderungen im 1. und 3. Satz, wie sie Bach für den Klaviersatz als nötig erachtete, berichtigt. Im 2. Satz (Adagio) hielt der Herausgeber sich nicht an die einfache melodische Linie des Originals, sondern folgte weit mehr der reichen Ornamentik des Bachschen Arrangements, paßte sich dabei aber ganz dem Charakter seines Instrumentes an. — In der vorliegenden Gestalt bedeutet das Werk eine wertvolle Bereicherung der spärlich gesäten Oboenliteratur und sollte von jedem Oboer studiert werden. Dr. P. Rubardt.

O. SCHNIRLIN, op. 12. Compositions et Arrangements pour Violin avec Piano. N. Simrock, Berlin.

Die 5 Violinstücke: Ballade, Perpetuum mobile, Berceuse, Mazurka, Airs slaves d'après Dvořak hinterlassen im großen ganzen einen wenig bedeutenden Eindruck. Am wirkungsvollsten scheinen mir die sehr schlicht gehaltene, melodiöse Berceuse und die frei bearbeiteten slavischen Weisen nach Dvořak. Prof. R. Reitz.

HANS JOACHIM MOSER: Geschichte der deutschen Musik vom Auftreten Beethovens bis zur Gegenwart II, 2. Großoktav XII, 548 Seiten. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

Es scheint beinahe bezeichnend, daß die früheren Geschichtsschreiber der Musik fast regelmäßig in den Anfängen oder inmitten ihres Werkes wegstarben. Heute haben sich die Verhältnisse in diesen wichtigen Beziehungen schon lange gründlich gebessert. Wir sind — bereits so weit gekommen, daß die Verfasser selbst breit angelegter Musikgeschichten noch relativ junge Männer sind. Bei den früheren Geschichtsschreibern konnte man ihre Schwerfälligkeit als ein Hauptgrund der Nichtvollendung ihres Werkes ansehen, heute ist es auch hier das Gegenteil: die Leichtigkeit der Durcharbeitung und Darstellung verhilft uns zu den noch jugendlichen Geschichtsschreibern. So hat denn auch Moser seiner großangelegten „Geschichte der deutschen Musik" bereits den Schlußstein hinzufügen können. Man wird ein Buch, das sich mit dem 19. Jahrhundert, dessen kritische Beleuchtung und Bewertung noch vollständig aussteht, beschäftigt, vor allem in dem Sinne in die Hand nehmen, ob es gerade in dieser Beziehung wirklich kritisches Material beibringt. Um zu der höchst notwendigen Auseinandersetzung mit diesem Zeitalter auf musikalischem Gebiete zu gelangen, sind nun aber Imponderabilien notwendig, über die der Verfasser trotz seiner außerordentlichen Belesenheit und seinen in gewissem Sinne überraschenden Kenntnissen nicht verfügt. Man muß hier, abgesehen davon, daß man einen scharfen Blick für die abbauende und zerstörende Tendenz dieses Zeitalters mitbringt, vor allem auch den nötigen Mut und Charakter aufbringen, um auch die letzten Konsequenzen ziehen zu können. Eine wirklich deutsche Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts hätte heute das wichtigste Buch über Musik werden können, ein Buch, in dem man unsere Gegenwart geradezu wie in einem Brennspiegel hätte sehen können. Was hier der Verfasser beibringt, ist ziemlich gering, lag auch offenbar kaum in seiner Absicht. Was er bietet, ist im Grunde genommen die Arbeit eines ebenso belesenen wie gewandten Musikschriftstellers, der vermöge seiner außerordentlichen Elastizität in alles und jedes einen gewissen Einblick hat und nun davon erzählt. Insofern hat es auch nicht viel Zweck, sich mit dem Buch wirklich auseinanderzusetzen. Wie die Verhältnisse liegen, wird es seinen Weg machen; daß aber der eigentliche Sinn des Werkes, den deutschen Ge-

danken in der Musik herauszuschälen und zu erhärten, erreicht worden sei, das muß verneint werden.
A. H.

SIEGFRIED OCHS: Der deutsche Gesangverein. II. Band, 427 Seiten Oktav. Max Hesses Verlag, Berlin W 15.

Dieser 2. Band von Siegfried Ochs Werk „Der deutsche Gesangverein" kann deshalb auch weiteren Kreisen empfohlen werden, weil erstens die Spiel- und Aufführungspraxis von Schütz, Händel und Bach nebst Besprechung ihrer Werke den Inhalt des Buches ausmachen, zweitens, weil Ochs, so leicht faßlich er auch spricht, d. h. oft geradezu plaudert, ein geistiger Musiker ist und die Werke unserer großen Meister im Geiste verstanden wissen will. Aller Formalistik ist der Verfasser abhold, das Ganze ist mit künstlerischem Leben aufs innigste verknüpft, und wenn auch Ochs nicht gerade zu den Männern gehört, die an den Geheimnissen großer Meisterwerke mit tiefem Geist zu rütteln vermögen, so zeigt er sich doch überall vortrefflich orientiert. Am meisten Anstände gibt die H-Moll-Messe von Bach. Die Besprechung von Ochs war mir deshalb interessant, weil sich ohne weiteres ergab, daß mit der offiziellen Auffassung einfach nichts zu wollen ist. Selbst die beiden Liebesoboen im zweiten Duett konnten deshalb noch bei Ochs passieren. Kurz, obwohl sich in erster Linie an Gesangsdirigenten wendend, wünschen wir dem Buch auch recht viele Leser unter dem allgemeinen Musikpublikum.
A. H.

DER BÄR: Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1925.

Das Jahrbuch des Hauses Breitkopf & Härtel erscheint nun bereits zum zweiten Male und gibt sich noch mehr wie im 1. Jahr als ein bibliophiles Unternehmen ersten Ranges zu erkennen. Inhaltlich ist dieser Jahrgang vor allem Goethe in seinen engeren und weiteren Beziehungen zum Hause gewidmet, so daß es sich denn nicht zum wenigsten an die große Goethe-Gemeinde wendet. Einiges andere, wie der Artikel „Der Grundbesitz der Breitkopfs" gehört in die Leipziger Stadtgeschichte. Den Musikhistoriker interessieren besonders die Beiträge zum Weimarer Konzert (W. Hitzig), ferner findet man einen allerdings vollkommen veralteten Artikel über Goethe und Beethoven von Theodor Frimmel und zum Schlusse beschäftigt sich der Unterzeichnete mit neuzeitlichen Gedichten von Goethe, d. h. mit den Goetheliedern von Zilcher und Schoeck, wobei aber ein Hauptgewicht auf Goethes Stellung zum Lied gelegt wird. Nach dieser Seite hin ist der Artikel eine Art Gegenstück zum Dezemberheft letzten Jahrgangs.
A. H.

WALTER DAHMS: Joh. Seb. Bach. Ein Bild seines Lebens, zusammengestellt von W. D. 1924. Marion-Verlag München.

Die Schrift bietet einen Abdruck der ersten kurzen Biographie Seb. Bachs, des sog. Nekrologs, den Emanuel Bach und der Bachschüler J. Fr. Agricola gemeinsam verfaßt haben, und der in Mizlers „Musikal. Bibl.", Bd. IV H. 1, 1754 veröffentlicht worden ist. In diesem Abdruck sind „die Dokumente von Seb. Bachs Hand und das was die Zeitgenossen über ihn und sein Wirken gesagt haben" in der Weise eingefügt, daß nach größeren und kleineren Abschnitten des Nekrologs die Dokumente, wie sie zum eben Berichteten passen, angeführt werden. Die letzteren sind fast ausschließlich der Biographie von Ph. Spitta entnommen, nur für die Weimarer Zeit wird noch benutzt, was P. von Boganowski in seiner Schrift „Das Weimar Joh. Seb. Bachs" später Neues gebracht hat. Eigene Forschungen fehlen, die Schrift ist, wie der Verfasser vorsichtigerweise auf dem Titel sagt „zusammengestellt". Eine ähnliche aber umfassendere Arbeit hat bereits H. Tessmer in der Stuttg. N. M. Z. 1919 geliefert, eine Zusammenstellung aller auf Joh. Seb. Bach bezüglichen Dokumente bis Ende des 18. Jahrhunderts, untereinander verbunden durch längere oder kürzere Erläuterungen. Leider geht diese geschmackvolle Arbeit durch viele Nummern des Jahrganges, was ihren Erwerb sehr erschwert, wenn nicht unmöglich macht. Wenn Dahms seine Schrift nur für Laien, für Bachfreunde geschrieben haben will, so hätte er sich doch nicht damit begnügen sollen, nur das seit langem bekannte Material zu bringen. Seit dem Erscheinen von Spittas Biographie 1880 (die weiteren Auflagen sind nur unveränderte Neudrucke) ist so viel bisher Unbekanntes über Seb. Bach aus den verschiedensten Quellen erschlossen worden, und die sorgfältigen Register der 15 Zeitschriften-Jahrgänge der I. M. G. geben darüber so genaue Auskunft, daß ohne besondere Mühe den Bachfreunden sehr wertvolle, für sie „neue" Dokumente geboten werden konnten. So durften, um nur ein Beispiel anzuführen, die vier wichtigen Briefe nicht fehlen, die Sebastian in Angelegenheiten seines dritten Sohnes Bernhard an das Ratsmitglied Klemm in Sangerhausen gerichtet hat, erschütternde Zeugnisse, mit welchen häuslichen Sorgen der große Kantor gerade in der Zeit seiner Kämpfe mit dem Rektor Ernesti (1738) belastet war. Aber trotz dieser Ausstellung muß anerkannt werden, daß die Idee des Buches gesund ist und daß man nur wünschen kann, daß es sich viel Freunde erwerben möge.
B. F. Richter

ERNST GRAF: Sebastian Bach im Gottesdienst. Bern 1924.

Eine sinnvolle Auslese von Bachs Orgelsätzen und Choralauslegungen, denen sich Pachelbel, G. Walther, Brahms, Reger in Stil und Stimmung harmonisch anschließen, zum liturgischen Gebrauch für Advent und Weihnachten. Eine Arbeit, welche

über das Vorliegende hinaus den Kirchenmusikern wirksamste Anregung bieten muß, es mit der Auswahl und Ausführung liturgischer Musik ebenso genau zu nehmen, wie der Verfasser. Alle Einzelheiten der Ausführung sind mit größter Sorgfalt festgelegt. Im Notenbild wirkt das Zusammenfallen des dynamischen Akzents mit dem Zeichen für die Fußkante nicht vorteilhaft. Bossi-Tebaldini sind hierin anschaulicher. Außerdem wird doch der dynamische Akzent agogisch umgedeutet. Straubes Version von Bachs In dulci jubilo (1907) hält der Verfasser anscheinend für original. Max Seiffert publizierte die echte Fassung 1904 in Bd. IX der Orgelwerke bei Peters. Der Ausstattung vorliegenden Werkes gebührt wärmste Anerkennung.

Prof. Arthur Egidi.

J. S. BACH: Klavierwerke. Busoni-Ausgabe. Bd. X, Partiten 4—6. Bd. XXII Fantasien und Fugen. Bd. XXIII Sechs Suiten. Bd. XXV. Drei Sonaten, Konzert C-Moll u. a. — Edition Breitkopf.

Die Bearbeitung der uns hier vorliegenden Bachwerke stammt nicht von Busoni, sondern von einem seiner Mitarbeiter, dem bekannten Berliner Pianisten und Pädagogen Egon *Petri*. Auf dem hiesigen Bachfest vor 2 Jahren hat Petri in einem Kammermusikkonzert einige Proben seiner Bearbeitungsweise gegeben und durch die Modernität seiner Auffassung bei zahlreichen Bach-Freunden starken Widerspruch erregt. Und damit stände man also wieder vor der alten Streitfrage: Wie darf man Bach bearbeiten. d. h. welche Grenzen sind einer Bach-Interpretation gesetzt? Es erscheint nahezu unmöglich hierfür irgendwelche äußere Normen aufzustellen, da die Kritik einer Bearbeitung denn doch schließlich wo anders einzusetzen hat, als bei der mehr oder weniger streng „historischen" Einstellung und dergl. Nicht historische Einstellung, wohl aber historische Kenntnis und Schulung ist eine natürliche Voraussetzung für gute Bearbeitungen. Die entscheidende Frage jedoch, mit der die Kritik einer Bearbeitung zu begegnen hat, ist die: Ist es — und inwieweit — dem Bearbeiter gelungen, den dem Werke innewohnenden menschlich-künstlerischen Geiste, der nun einmal nicht nur historisch bewertet sein will, zu erkennen und auf Grund dieser Erkenntnis die Interpretation vorzunehmen?

Auf diese Frage geben nun die Bearbeitungen Petris eine durchaus anzuerkennende Antwort. Zwar vielleicht nicht für den eingefleischten Bachianer, der sich von einer streng stilgemäßen Wiedergabe nun einmal nicht zu trennen vermag, wohl aber für den einsichtigen Zeitgenossen, der die Freiheit, mit der Petri die Werke aus dem modernen Flügel heraus erstehen läßt, wohl zu schätzen weiß und darin keine Willkür, sondern ein sorgsam durchdachtes, auf innerem Durchleben des Inhaltes fußendes Vorgehen erkennt. Die jedem Bande beigegebenen, vor allem pädagogisch wertvollen Erläuterungen, — sie bringen bisweilen sogar ausführliche Form-Analysen einzelner Werke — beweisen außerdem noch, wie gar nicht leicht sich Petri seine Aufgabe gemacht hat. An denjenigen Stellen, wo sich der Bearbeiter vom Original frei macht, um eine moderne Konzertinterpretation zu geben, ist diese — sofern es sich um unwesentliche Änderungen handelt — teils in kleineren Noten, teils aber auf zwei besonderen Systemen notiert, wie auch alle Änderungsvorschläge u. dergl. genau vermerkt sind. Es ist also ohne weiteres der Vergleich mit der Originalnotation möglich. Alles in Allem — der künstlerische und pädagogische (s. auch Phrasierung, Fingersätze) Wert der Bearbeitungen ist derart, daß sie allen Bachspielern und -Freunden bestens empfohlen werden können. W. W.

J. S. BACH: Kantate 50 „Nun ist das Heil". Philharmonia-Partituren Nr. III. Wiener Philharmonischer Verlag.

Die ganz vorzügliche Taschenpartitursammlung des Wiener Verlags beginnt sich neben den Eulenburgischen immer mehr durchzusetzen. Die vorliegende Kantate, die hiermit angezeigt sei, enthält außer einer historisch gehaltenen Einleitung von Prof. Wilh. Fischer noch zwei Reproduktionen nach Kupferstichen aus der Offenbarung Johannis von A. Dürer, zwei mit dämonischer Fantasiekraft geschaffene Stücke, die recht gut zu dem gewaltigen Torso Sebastian Bachs passen. W. W.

RUD. TANNER: Der Weg zur Meisterschaft im Klavierspiel. Selbstverlag Rudolf Tanner, Leipzig.

Die Neuausgaben der Sammlungen von Klavier-Etüden sind in letzter Zeit zahlreich geworden, wie der Sand am Meere. Es muß demnach ein Bedürfnis vorliegen. Und wirklich haben die letzten 10 Jahre sowohl einen Stillstand in der Neuherausgabe als auch einen Ausverkauf der alten Ausgaben mit sich gebracht. Nun sind alle Klavierlehrer darüber im klaren, daß eine vollständige Ausgabe aller bisher erschienen Etüdenwerke unzweckmäßig, weil überflüssig wäre. Es ist z. B. unmöglich, einen Schüler *alle* Etüden von Czerny spielen zu lassen. Er würde dadurch nicht nur einseitig erzogen, sondern auch manche Zeit und manches Geld unnötig opfern. Kommt es doch nur darauf an, die technischen Schwierigkeiten, die einer Etüde zugrunde liegen, zu überwinden und ihre dauernde Beherrschung zu gewährleisten. Czerny selbst hat in seinen 125 Passagen-Übungen op. 261 und seinen 40 täglichen Studien op. 337 gezeigt, wie technischen Schwierigkeiten in kleinen Sätzchen von 8—16 Takten beizukommen ist. Diese Idee hat *Rud. Tanner* aufgegriffen und mit großer Umsicht und Liebe einen „Weg zur Meisterschaft" zusammengestellt, der in kurzen Sätzchen die technischen Grundideen aller

Etüden unserer besten Meister darbietet. Doch glaube man nicht, er wolle das Etüdenstudium selbst als abgetan erklären. Im Gegenteil! Wer durch den „Weg zur Meisterschaft" die Grundschwierigkeiten überwunden hat, der wird selbst Verlangen danach tragen, *die* Etüden ganz zu studieren, die seiner Eigenart besonders liegen, oder deren Schwierigkeiten einer besonderen Ausarbeitung bedürfen. Er wird nicht mehr bedauern müssen, die ganze Etüden-Literatur nicht durcharbeiten zu können, da er in dem „Weg zur Meisterschaft" tatsächlich die ganze Literatur zusammengestellt findet. Übrigens hat T. selbst eine „Etüden-Schule" herausgegeben, von der bisher 6 Hefte vorliegen, und die, wie andere derartige Sammlungen, eine progressive Folge von der Elementarstufe bis zur Konzertreife darstellt. Schülern und Lehrern sind damit wertvolle Hilfsmittel an die Hand gegeben.

Jos. Achtelik

FERDINAND KÜCHLER: Der Fingersatz auf der Violine. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Man muß es Küchler, dem Verfasser der bekannten Violinschule, besonders anrechnen, einmal das Problem des Fingersatzes auf der Violine aufgerollt zu haben. Er ist sich der Schwierigkeiten bewußt, bei all den Verschiedenheiten der technischen Begabungen, der Finger, der Hände, des Klangsinnes, Gesetze für einen Fingersatz aufzustellen. Und doch, glaube ich, ist es ihm gelungen, in 21 Regeln die hauptsächlichsten Arten eines bequemen, klingenden, geigerisch-, musikalisch- und rhythmisch-richtigen Fingersatzes aufgestellt zu haben. Mit Freuden konstatiert man, daß er es endlich wagt, mit den veralteten Fingersätzen von David und Hermann aufzuräumen, um bessere, neue an ihre Stelle zu setzen. Auch ich glaube an eine Weiterentwicklung der Geigentechnik und wünschte, daß namhafte Virtuosen und Pädagogen das Fingersatzproblem weiter ausbauten. Dieser Sonderdruck von Küchler, der die Geiger zum wichtigsten Überlegen erzieht, verdient die weiteste Verbreitung.—

Prof. R. Reitz.

RUDOLF KATTNIG: Klavierquartett E-Moll op. 4. Wiener Philharmonischer Verlag.

Am ehrlichsten ist der letzte Satz, der ein ungeschminktes slavisches Musikantengesicht zeigt. Ein Dvořak, dem das Kopfthema abgelauscht ist, hätte auch noch den Geist hineingebracht. Der erste Satz, am internationalen Impressionismus genährt, ist in überlieferter, straffer Sonatenform geschickt gearbeitet. Das thematische Material ist in der Gegenüberstellung nicht prägnant genug. Geistreicheleien, ohne inneren Zusammenhang, füllen das Scherzo aus, gefährlich wird's, wo Streicher und Klavier unisono gehen. Der langsame Satz bleibt nach kurzem gediegenen Anfang an der Oberfläche. Im ganzen ein musikfreudiges, ohrenfälliges Stück.

Heinz Schüngeler.

TOR AULIN: Sonate für Violine und Klavier D-Moll op. 12. Verlag Jul. Heinr. Zimmermann.

Ein nachgelassenes hübsches Stück typisch nordischen Charakters. Trotz des schwächlichen Seitenthemas behauptet der erste Satz eine würdevolle Haltung, dank des weit ausholenden, großgeschwungenen Hauptthemas, das sich ausgezeichneter Verarbeitung erfreut. Der im Hauptteil nicht vielsagende langsame Satz gewinnt durch die rhythmische Belebung des Più mosso-Mittelteils. Mit dem instrumental und rhythmisch nicht uninteressanten 3. Satz schließt die dankbare Sonate, die als ehrliche Musik immer ihr Publikum finden wird.

Heinz Schüngeler.

EMIL BOHNKE: Sonate in einem Satz für Violoncell und Klavier op. 7. N. Simrock, Berlin.

Knorrig deutsche Musik, die vom Spieler und Hörer erobert sein will. Von brahmsisch gedrungener Kraft, wenngleich Straußsche Schule unverkennbar ist. Ein wertvolles Stück für Vollblutmusiker.

Heinz Schüngeler.

BERNHARD SCHNEIDER: Ein Liedlein laßt uns heben an. Volksliederbuch für 3stimm. Frauenchor. op. 47. Steingräberverlag Leipzig.

Unter dem bescheidenen Titel veröffentlicht der bekannte Dresdener Gesanglehrer und Volksliedforscher Bernhard Schneider eine Sammlung von 132 geistlichen und weltlichen Volksliedern, sinnvoll in 11 Gruppen geordnet. Man merkt es dem Buche an, daß der Herausgeber auf diesem Gebiete ganz aus dem Vollen schöpft. Obwohl die weitaus größte Zahl der Lieder nach Wort und Weise wenig bekannt ist, sind sie doch alle textlich und musikalisch wertvoll. Eine besondere Note erhält die Ausgabe durch den drei- und zeitweise auch vierstimmigen Satz Schneiders. Er ist einer der wenigen Musiker unserer Tage, die einen einwandfreien Volksliedsatz schreiben. Das erhöht den Wert der Sammlung ungemein.

Da bei der erwähnten Reichhaltigkeit Lieder für alle Gelegenheiten vorhanden sind, und da hinsichtlich der Schwierigkeit keine besonderen Anforderungen gestellt werden, so sei das Werk als willkommene Ergänzung zu den eingeführten Liederbüchern den Schulchören höherer und Volksschulen, vor allen aber Mädchenschulen und Frauenchören wärmstens empfohlen. Die reizenden Scherenschnitte von Hannah Schneider erhöhen noch den Wert des auch sonst schon in seiner Aufmachung sehr ansprechenden Bandes.

Paul Losse.

HANS VON VIGNAU: 24 Lieder im Volkston für ein- und zweistimmigen Gesang mit Klavierbegl. H. I u. II. op. 17. Ries und Erler, Berlin.

Man merkt, der Komponist hat sich vom Volkslied des 19. Jahrhunderts sehr stark befruchten lassen und schafft nun aus dessen Empfindungskreis heraus eine Reihe sehr ansprechender Lieder. Vignaus Begabung ist einfach, aber unverkünstelt und natürlich. Bei wehmütigen und traurigen Texten gerät sie leicht in das Fahrwasser des Sentimentalen, bei heiteren dagegen springt manche muntere Melodie heraus, an der man sich freuen kann. Manches andere hingegen ist wieder doch gar zu einfach. Wir raten dem Komponisten, sich recht in das *mittelalterliche* Volkslied zu vertiefen. V.s Melodik könnte eine ordentliche Portion Eisen nichts schaden. W.W.

KARL AUGUST FISCHER: Rose weiß, Rose rot. Eine Liederreihe nach Gedichten aus Hermann Löns „Der kleine Rosengarten". Für eine Singstimme und Klavier. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Schon mehrfach wurde auf diese schönen Lieder, die unlängst in Berlin ihre sehr herzlich aufgenommene Uraufführung erlebten (s. Februar-Heft unter Musikbriefe) hingewiesen, so daß sich eine nähere Besprechung erübrigt. Wir haben im Januarheft zwei dieser Lönslieder, nicht etwa die besten, abgedruckt, so daß sich unsere Leser immerhin einen Begriff von der Eigenart dieser Gesänge machen konnten. Da die Klavierbegleitung keine weitere Schwierigkeiten bietet, so dürften die Lieder namentlich in häuslichen Kreisen, für die sie wohl auch bestimmt sind, eine freundliche Aufnahme finden. W. W.

WILH. KIENZL: 3 Melodramen zu Tönen von Beethoven, Schubert und Chopin. Universal-Edition 1924.

Wende den Blick nach Österreich, biederer Deutscher, von dort kommt dir Wundersames und Gewaltiges: In der Stadt Beethovens lebt einer, der führt dich zum *Gipfel der Impotenz!* Ein sentimentaler Primaner schweißte einst in schwüler Sommernacht ein Mendelssohnsches „Lied ohne Worte" mit den Worten: „*Tür nicht öffnen, bevor der Zug hält*" zu einem Melodrama zusammen. Wilh. Kienzl tat das nicht. Doch nahm er den Beethovenbrief: An die unsterbliche Geliebte und deklamiert ihn zum ersten Satz der Mondscheinsonate, sucht ein Gedicht von Lenau und verquickt es mit einem Satz aus der B-Dur-Sonate von Schubert, verfällt auf ein übertragenes Gedicht aus dem Polnischen und verbündet es melodramatisch mit Fr. Chopin (Mazurka op. 33 Nr. 3). Das geht über die Grenzen des Erträglichen! Wien, dein guter, alter Name...! Friedrich Leipoldt

OTTO SONNEN: Humoreske Cis-Moll, op. 4. Klavier 2händig. Ries & Erler, Berlin.

Hinter dieser Humoreske könnte man trotz ihrer manchen Unbeholfenheiten eine originell geartete Begabung vermuten. Man hat das Gefühl, hier drängt etwas irgendwie Positives zum Ausdruck, der nur noch nicht ganz frei in den Mitteln ist. Allerdings beweist ein einzelnes Klavierstück dieser Art noch nichts. Hugo Sočnik

Kreuz und Quer

Einige unbekannte Worte Robert Schumanns über die Art seines Schaffens

Robert Schumann der Kritiker war auch ein strenger Selbstbeobachter. Der „Seher nach Innen", wie er oft genannt worden ist, er prüfte fortwährend auch seine Pläne, seine Bestrebungen, seine Werke; er dachte über seinen Entwicklungsgang, seine ihm verliehenen Gaben ernstlich nach. Aus seinen Schriften, namentlich auch aus seinen Briefen, die ja als Dokumente seines Lebens allen zugänglich sind, könnte man leicht eine stattliche Reihe solcher Selbstbeurteilungen zusammenstellen. Hier soll das nur geschehen mit einigen bisher noch unbekannten Worten, die sich in den 1846—1850 niedergeschriebenen Tagebuchnotizen fanden und auch dort an einem versteckten Plätzchen als „Anhang", was aber gerade beweist, daß Schumann die innere Notwendigkeit empfand, sie niederzuschreiben. Die Worte sind wichtig für die Beurteilung Schumanns als Komponist. Sie lauten:

Es schadete dem musikalischen Gehalte meiner früheren Klavierkompositionen, daß ich glaubte, sie müßten auch für den Klavier*spieler* ein besonderes Interesse haben (durch mechanisch neue Schwierigkeiten).

Ich habe das Meiste, fast alles, das kleinste meiner Stücke in Inspiration geschrieben. Vieles in unglaublicher Schnelligkeit, so meine 1. Sinfonie in B-dur in 4 Tagen [„23.—26. Jan. 1841" lt. eigenhändiger Notiz in seinen Handexemplar], einen Liederkreis von 20 Stücken ebenso [wird gemeint sein „12 Gedichte von Justinus Kerner" op. 35 „komp. 20.—24. Nov. 1840" — und wie es Sch. dann bei der Drucklegung öfters machte, wurden einige vom Druck ausgeschieden];

die „Peri“ in verhältnismäßig ebenso kurzer Zeit [„skizziert und instrumentiert 23. Febr. bis 16. Juni 1843“ lt. eigner Angabe, w. o.].

Erst vom Jahre 1845 an, von wo ich anfing im Kopf zu erfinden und auszuarbeiten, hat sich eine ganz andre Art zu komponieren zu entwickeln begonnen.

Meine älteste, ganz fertig gemachte Arbeit ist ein Psalm (1821) [Schumann also 11 Jahre alt]. Ich schäme mich beinahe, wenn ich sie jetzt ansehe; es fehlten mir alle Kenntnisse, ich schrieb eben wie ein Kind, aber auch ohne alle Anregung von außen. Es drängte mich immer zum Produzieren, schon in den frühesten Jahren; war's nicht zur Musik, so zur Poesie, und ein Glück genoß ich, nicht minder groß, als ich später je empfunden. [Wer dächte da nicht an das *bekannte* Wort Schumanns, geschrieben an seine Braut Clara 1838 (vgl. Jugendbriefe): „Es affiziert mich Alles, was in der Welt vorgeht: Politik, Literatur, Menschen. Über Alles denke ich in meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik [hier war's nun die Musik allein] Luft machen, einen Ausweg suchen will. Deshalb sind viele meiner Kompositionen so schwer zu verstehen, weil sie an entfernte Interessen anknüpfen“].

Sehr gut erinnere ich mich einer Stelle in einer meiner Kompositionen (1828), von der ich mir sagte, sie sei *romantisch*, wo ein von der alten Musik abweichender Geist sich mir eröffnete, ein neues poetisches Leben sich mir zu erschließen schien, es war das Trio eines Scherzes eines Klavierquartettes [„Klavierquartett in C“ lt. Schumanns Projektenbüchlein; Skizze erhalten und zwar in der Sammlung des Bergrates Dr. h. c. Wiede-Zwickau]. M. Kreisig

Bachsche Kirchenkantaten im Konzertsaal

zur Aufführung zu bringen, müßte, wenn einigermaßen möglich, vermieden werden, denn diese Werke gehören nun einmal in die Kirche, vor allem aber nicht in Konzerte, die wie die des Gewandhauses, auch einen ausgesprochen gesellschaftlichen Charakter tragen. Wenn Herren im Frack und Damen in heute doch recht freigebigen Gesellschaftstoiletten sich Jesusarien anhören, so will das denn doch nicht so ganz harmonieren, so milde Jesus schließlich über schöne Sünderinnen dachte. Aber trotzdem! Seit der Bachverein sich mit dem Gewandhauschor verschmolzen hat und keine Kirchenkonzerte mehr gibt, hat man in Leipzig außer im Gottesdienst überhaupt keine Gelegenheit mehr, Bachsche Kantaten in der Kirche zu hören, was sehr bedauerlich ist. Da gilt es denn einen kühnen Entschluß: *Die Sonderkonzerte des Gewandhauses mit Kirchenkantaten mögen in die Thomaskirche verlegt werden*, wodurch alle Übelstände beseitigt sind und Bach gegeben wird, was ihm zukommt. Es ist auch schade um die schönen, geistvollen Aufführungen unter Straube, die ihrer eigentlichen Wirkung verlustig gehen. Welche moderne Trivialität, wenn am Schluß nach allen Regeln barbarischer Konzertsitten Beifall geklatscht wird. Man stelle sich Bach vor, wie er sich für diesen bedankt, und hat dann ein groteskes Phantasie-Kulturbild. Die Anlage der Kantatenfolge war übrigens sehr schön: „Herr, gehe nicht ins Gericht“ (ich glaube, er sollte es), dann „Schmücke dich, du liebe Seele“ und zum Schluß die überaus freudig bewegte Trauungskantate: „Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen.“ Leider fielen wegen Erkrankung des Tenoristen die betreffenden Arien weg; hervorragend vor den übrigen drei Solisten lediglich Fr. Helling-Rosenthal.

Furtwängler wieder in Leipzig

Nach zweimonatiger Abwesenheit ist der berühmte Dirigent wieder an seine hiesige Wirkungsstätte zurückgekehrt, dazwischen hinein sich auch noch in London Dirigentenlorbeeren holend, worüber man ebenfalls einen Spezialbericht in diesem Heft findet. Wir können und werden es nicht ändern, daß allenthalben der Dirigentenfrage eine Wichtigkeit beigemessen wird, als hinge davon das Heil der Kunst ab. Jede Zeit hat ihre Spezialitäten, die von dem Vorhandensein besonderer Individualitäten auf einem Gebiet zusammenhängen. Der erste Abend nach der amerikanischen Wirksamkeit war charakterisiert durch Wahl und Vortrag der schönsten Heimweh-Sinfonie, die es überhaupt gibt, Dvořaks in Amerika geschriebener Sinfonie: Aus der neuen Welt. Dieses Reisegeschenk dürfte, da es mit einer Innerlichkeit und einer Liebe vor den dankbaren Zuhörern ausgebreitet wurde, wie sie diesen Winter noch kaum einmal in dieser geradezu

elementaren Stärke bei Furtwängler zu finden waren, denn doch wohl wirklich symbolisch gemeint sein und bedeutet in diesem Fall das gleiche wie bei dem Schöpfer dieser herrlichen Werkes: Bekenntnis zu Europa und dem engeren Heimatland, Ausdruck eines männlichen, jeder billigen Sentimentalität abholden Heimwehgefühles. Ich habe das Werk, das zu hören ich nie eine Gelegenheit versäume, in einer so innerlichen, warmen, dabei — in den entsprechenden Partien — so elastischen Weise noch nie gehört, und für echte Vermittlung echt seelischer Töne ist kaum einer dankbarer wie ich. Dann gab es noch ein Bekenntnis zur Schönheit im Vortrag von Mozarts Sinfonie in D-Dur, die so eigenartig der Oper „Don Juan" vorgreift. Vor dieser geschrieben, bestände die Frage darin, ob sie noch ohne Kenntnis des Don Juan-Textes entstanden. Wenn ja, ergäbe sie den Beweis, daß etwas dem Wesen nach mit Don Juan Verwandtes in Mozart schon so stark vorhanden war, daß eine Loslösung mit einer gewissen Notwendigkeit zwar erfolgen mußte, wie aber zugleich, daß die eigentliche Ausprägung erst durch die klaren Vorstellungen des *Textes* und was damit alles zusammenhängt, erfolgen konnte. Denn die Sinfonie ist, von Don Juan aus betrachtet, bloß Ansatz, nichts weiter, in der musikalischen Formung des Hauptmotivs (𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥) übrigens viel weiter gediehen als in der Ausprägung des Ausdrucks. Wie viele Fragen von tiefst künstlerischer Bedeutung ließen sich überhaupt an Hand Mozartscher Werke behandeln, aber es sieht auch hier immer dürrer und scholastischer aus (vgl. z. B. das neue Mozart-Jahrbuch). Furtwängler ging den dämonischen Zügen der Sinfonie aus dem Wege; da er in Leipzig noch sehr wenig Mozart dirigiert hat, läßt sich nicht entscheiden, worauf das beruhte. Ein weiterer Mozartvortrag (Figaro-Ouvertüre) war deshalb bedeutungsvoll, weil kleinstes Orchester (8 erste Geigen) zur Anwendung kam.

Die Vorteile des Mozartorchesters

liegen teilweise auf der Hand und bestehen insofern einmal in einem mannigfaltigeren Klang, sofern die Holzbläser ganz anders zur Geltung kommen. Aber auch das eigentliche Forte klingt anders, da nunmehr die ganzen Streicher mit voller Kraft spielen müssen, was dem Ton eine ganz andere Intensität gibt. Aber daran, daß nun die Linie nicht nur schärfer und zeichnerischer, sondern auch dünner wird, muß man sich bei manchen Stellen doch gewöhnen und diese etwas asketische Schule täte uns ausgezeichnet. Neben dem vollen, schwelgerischen Streicherton brauchen wir unbedingt auch den zeichnerischen früheren. Dabei glaube ich, daß auch Mozart verschieden behandelt werden sollte, wie seine Werke gelegentlich auch in großer Besetzung zum Vortrag kommen. Die Figaro-Ouvertüre war — nach der zeichnerischen Seite hin — trefflich gewählt, sprühende Akkuratesse war das erreichte Ziel des Vortrags; lediglich den Anfang hätte ich mir mehr in gehuschtem Pianissimo gewünscht. Im gleichen Konzert kam es zur Uraufführung von

Georg Schumanns Variationen und Gigue

über ein Thema von Händel, denen schon, durch die stark melodische Ausnützung des herrlichen Themas (das der sog. Grobschmied-Variationen) ein Sieg beschieden war. So sehr das geistvolle, sich seelisch aber öfters wiederholende Werk zunächst fesselt, seine schwächeren Seiten lassen sich bald erkennen. Es fehlt ihm bei aller Meisterschaft jene Brahmssche Zucht und Strenge, die Variationenwerken ein längeres Leben gibt. Schumann phantasiert oft weit mehr als er wirklich variiert, manche Variation bezieht ferner ihre Anregung mehr von der oft stark Wagnerschen Instrumentierung als frei gedankenmäßig, wie Schumann Wagner stärker verpflichtet ist als der streng musikalischen Richtung. Stellt man diese Kriterien beiseite, so erfreut man sich ungehemmt eines Werkes von wirklicher Potenz, das den starken Erfolg vollauf verdiente.

Moderne ausländische Kammermusik

boten in Leipzig die Berliner Bläser der Staatskapelle unter dem nunmehr in Berlin wirkenden W. *Herbert* und das *Budapester Streichquartett*. Zum 1. Male hörte man Werke von den Franzosen Florent *Schmitt* (geb. 1870) und D. *Milhaud* (geb. 1892). Der rücksichts- und skrupellose ist

der letztere, dessen kurze, dreisätzige Sinfonie Nr. 5 kaum etwas Wesentliches bieten dürfte, was wir nicht aus einschlägiger deutscher Literatur kennen. Diese Dissonanzenmusik ist ebenso seelenlos wie albern. Anders der weit kultiviertere Schmitt. Er arbeitet mit wirklichen musikalischen Phrasen, die die Romantik durchaus noch nicht abgestreift haben, und zwar mit einer wirklich selbständigen Kontrapunktik, kurz, man ist bei einem Musiker zu Gaste. Als modernes Hauptwerk hatte aber *Strawinskys* Oktett für Blasinstrumente zu gelten. Ich gestehe, noch kaum einmal bei Instrumentalmusik so herzlich gelacht zu haben wie bei diesem Werk. Was ist das für ein toller Harlekin, wie werden älteste Mittel von absoluter Durchschlagskraft aufgegriffen und mit einer Frechheit, Frische und ergötzlichen Selbständigkeit angewendet! Fatal wird's nur dann immer, wenn Stravinsky ernste Töne anschlägt oder anschlagen will. Im Grunde hat dieser robuste Mensch mit der offiziellen modernen Bruchmusik gar nichts zu tun, wie es ihm auch nicht einfällt, trotz seiner etwa unerhört frechen Dissonanzen die Tonalität aufzugeben. Diesem Harlekin-Stravinsky soll man doch ja nicht böse sein, vielmehr an ihm seinen vollen Spaß haben. Das Böseste an diesem Abend war leider ein deutsches Werk, Vokaltänze für Sopran mit Quintett (op. 10) von Kurt *Weill*, einem süddeutschen Komponisten, die sofort das Elend der heutigen modernen deutschen Musik heraufbeschworen. Wir werden nun einmal auf diesem Gebiet nichts Bedeutliches leisten, vielmehr eine lächerliche Rolle spielen. Kommt der Deutsche nicht mit inneren Qualitäten, schlägt ihn jeder talentierte Ausländer. Als Schluß setzten die ausgezeichneten Künstler Mozarts Es-dur-Serenade (K. V. 375) hin, und sofort war aller moderne Spuk verschwunden, die Sonne ging auf. Wie scheinbar eigenartig aber, daß man im Dissonanzengefühl nicht im mindesten verbraucht war, sondern Mozart, der ja viel kühner ist wie die ganzen Herren, auch hierin voll und ganz wirkte.

Die Budapester spielten einen modernen Italiener, G. *Pizetti*, dessen A-Dur-Quartett für Deutschland aber mindestens 30 Jahre zu spät kommt, zumal er sein italienisches Blut international verwässert hat, derart, daß Wolfs italienische Serenade dagegen geradezu wie italienisches Vollblut wirkte. Weit höher steht *Bartoks* Quartett op. 7, das aber, obwohl es modern im besseren Sinne ist, bereits einen schweren Stand hat. Denn diese Art Musik ist bereits so „unmodern" geworden, daß selbst das Gute überhört wird. Die Ungarn spielten das Werk ihres Landsmanns ausgezeichnet, die beiden andern Quartette aber etwas roh und rechtfertigten nach dieser Seite hin ihren Ruf nicht ganz.

Russisches Opernwesen

Es liegt nicht im Wesen der Sowjetregierung, sich mit Halbheiten abzufinden. Allenthalben wird radikal vorgegangen. Und da die Sowjets nun einmal an der Arbeit sind, sämtliches — und habe es auch nur den Anschein einer kommunistenfeindlichen Tendenz — mit Stumpf und Stil auszurotten, so wird nun auch die Musik nicht verschont und man hört von allerlei möglichen und unmöglichen Neuerungen. So ging schon vor Jahr und Tag die Nachricht durch die Zeitungen, die Dirigenten würden in Rußland abgeschafft, da es nicht mit den kommunistischen Maximen übereinstimme, wenn sich ein mit einem Stock bewaffneter Herr zum Machthaber eines Orchesters aufwürfe (!). Es war kaum glaublich, aber doch wurden Versuche gemacht, die Orchester ohne Dirigenten spielen zu lassen; wahrscheinlich mit zweifelhaftem Erfolg, denn heute hört man nichts mehr von dieser Neuerung. — Gegenwärtig ist man nun mit der Umarbeitung von bourgeoisie- und monarchiefreundlichen Operntexten beschäftigt. Glinkas berühmte Nationaloper „Das Leben für den Zaren" wurde, wie die Neue Tägl. Rundschau, Berlin, berichtet, mit einem Text, der den Titel „Für Sense und Hammer" trägt, versehen; auch Puccinis Toska mußte sich die Umarbeitung zu einem französischen Revolutionsstück, betitelt „Der Kampf um die Kommune", gefallen lassen und in der „Cavalleria" von Mascagni erschlägt am Schluß der Fuhrmann Alfio im Obstgarten nicht etwa den armen Bauer Turiddu, sondern — (welche Wonne!) einen Bourgeois. Weitere Schöpfungen neuer, die kommunistische Weltanschauung verherrlichender Texte zu Opern von Verdi, Donizetti, Rossini, Meyerbeer u. a. sind im Entstehen.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Der Jungbrunnen", romant. Oper von Bernhard Schuster (Landestheater Karlsruhe).

„Ekkehard", Musikdrama von Josef Wizina (Deutsches Theater Brünn).

„Wildfeuer", Oper von Alfred Bortz (Kottbuser Stadttheater).

Konzertwerke:

Egon Wellesz: Sonate für Cello solo (Wien, Mauritz Frank in einem Konzert der Internat. Ges. für neue Musik).

Roderich von Mojsisovics: II. Streichquartett op. 58 (München, Berber-Quartett).

Heinrich Kaminski: Passionsmusik für Singstimmen und Orchester (München, am Palmsonntag unter Franz v. Hoeßlin).

Hermann Unger: Deutsche Madrigale (Stuttgarter Madrigalvereinigung unter Hugo Holle).

Walter Niemann: Vier Balladen f. Klavier op. 81 (Anton Rohden, Leipzig).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Gli amanti sposi", Oper von Wolf-Ferrari (Venedig. — Unter dem Namen: „Der goldene Käfig" findet die Oper in Dresden ihre deutsche Uraufführung).

„Der Kuß", Volksoper von Smetana (reichsdeutsche Uraufführung im Görlitzer Stadttheater anläßlich des 100. Geburtstages von S.).

„Island-Saga", Musiktragödie von Georg Vollerthun (München, bayr. Nationaltheater).

„Kaddara", grönländische Oper von Hakon Boerresen (deutsche Uraufführung in Königsberg).

„Das steinerne Herz", deutsche Oper nach Wilhelm Hauffs Märchen von Anton Tomaschek (Brünn, Stadttheater).

„Stephania", Musikdrama von Hermann Kirchner (Reichsdeutsche Uraufführung im Stadttheater in Ratibor).

„Jahrmarkt von Sorotschintzi" von Mussorgsky (Breslauer Stadttheater).

„Die Spielzeugschachtel", Pantomime von Debussy (Darmstadt).

„Der eifersüchtige Trinker" und „Juanna", zwei musikalische Einakter von Max Ettinger (Nürnberg).

„Igelsdorfers Hochzeitsreise", komische Oper in einem Akt von Artur Preuß (Wiener Künstlerhaus).

Konzertwerke:

Walter Stockhoff: „Im Gebirge", Orchestersuite (Frankfurt a. M. unter H. Scherchen).

Walter Niemann: „Louisiana", Suite über nordamerikanische Negerweisen f. Klavier op. 97 (Appleton, Wisc. U. S. A.).

Karl Hoyer: Konzertino für zwei Flöten und Streichorchester (Chemnitz, unter Oskar Malata). — Tokkata und Fuge für Orgel (Chemnitz).

Richard Rosenberg: Sinfonia all' ungarese für Kammerorchester (Oberhausen [nicht Bonn] unter W. Lange).

Arnold Mendelsohn: Vier a-capella-Männerchöre auf Goethesche Texte (Leipzig, Lehrergesangverein).

Leone Sinigaglia: Serenade (Ebenda).

Gustav Cords: Zwölf Variationen und Schlußfuge über ein eignes Thema op. 58 (Weimar, 5. Sinfoniekonzert der Weimarer Staatskapelle unter Praetorius. Im gleichen Konzert hörte man noch Graeners „Divertimento" für kleines Orchester und Draesekes „Sinfonia tragica", beides Erstaufführungen für Weimar.)

Albert Raaf: „Wanderschaft" nach Gedichten von J. v. Eichendorff für gem. Chor, Tenor und Orchester (Bern, Volkssinfoniekonzert).

Heinrich Spitta: Dorische Violinsonate (Tokkata, Arie, Gigue) (Göttingen).

Willi Laudel: Passacaglia für Orgel (Ebenda).

Rudolf Mengelberg: „Requiem" für Bariton und Orchester (Amsterdam, im Conzertgebouw. Leitung: Willem Mengelberg, Solist: Thomas Denijs).

Edgar Istel: „Spanische Miniaturen", Streichquartettsuite in sieben Sätzen (Madrid, Iberia-Quartett).

Ewald Siegert: Sinfonie C-Moll (Chemnitz, Sinfoniekonzert der Städt. Kapelle. Das dramatische, zwischen Strauß und Reger stehende Werk machte starken Eindruck).

Lothar Windsberger: Klavierkonzert (Duisburg, städt. Orchester unter Scheinpflug, am Klavier der Komponist).

Adolf Sandberger: Vorspiel zu der (kürzlich vollendeten) Oper „Der Tod des Kaisers. (Münchener Tonkünstlerverein, Sandberger-Abend).

Achron: „Suite Bizarre" für Violine und Klavier (Berlin u. Leipzig Cyril Towbin).

Ottorino Respighi: „Römische Pinien", sinfonische Dichtung (Rom, Augusteum).

Ludwig Weber: Sinfonie (Bochum, unter Schulz-Dornburg).

Walter Draeger: „Fauns Flötenlieder", ein Liederzyklus für Tenor, Soloflöte und Klavier (Berlin, Waldemar Henke).

Hermann Ambrosius: „Suite für kleines Orchester" (Görlitz, unter Kapellmeister A. Fricke). A.s „Faustszenen hatten unter Peter Raabes Leitung kürzlich in Aachen sehr starken Erfolg.

Wolfgang Jacobi: Präludium und Fuge für 5 Bläser und Klavier (Berlin, Bläser-V. des Deutschen Opernhauses).

Walter Gmeindl: Drei Orchesterstücke (Hannover, unter Rudolf Krasselt).

Paul Ertel: Konzert für Violine solo (Berlin und Leipzig, Florizel von Reuter).

Florizel von Reuter: Suite für Violine solo über Capricen von Locatelli (Ebenda).

Siklós: Kammersuite für Kammerorchester (Budapest).

Eugen d' Albert: „Aschenputtel", kleine Suite für Orchester in 5 Sätzen (Essen, unter Prof. Fiedler).

Waldemar v. Baußnern: Christmotette „Die Geburt Jesu", für kleinen gem. Chor, kleinen Frauenchor, Soli und Soloinstrumente (Weimar).

Otto Hollenberg: Konzert-Ouvertüre (Augsburg, städt. Sinfoniekonzerte).

Eduard Ernst Taubert: Trio G-Moll (Bielefeld, Benda-Trio).

* * *

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. In der malerischen Arena der Alberthalle (schlechthin ideal für Box- und spanische Stierkämpfe!) hat nun eine Filmgesellschaft ihren Sitz aufgeschlagen. Dem Auge des Konzertbesuchers bietet sich daher ein ganz besonderer Effekt dar: eine weiße Riesenleinwand im Hintergrund der Bühne, auf der sich das musizierende Sinfonie-Orchester nun in wundervoller Plastik abhebt. Durch den davorlagernden Raum für die Kinomusik ist die Bühne verkleinert worden, Schlagzeug und Blech sind nun im Hintergrund des Orchesters postiert, was aber auch nicht besser ist, als früher an der Seite. — Im 8. *Philharmonischen Konzert* zeigte sich H. *Abendroth*, als ungemein temperamentvoller Musiker, der auf das Publikum geradezu spontan wirkte. Seine Wiedergabe der B-Dur-Sinfonie Nr. 5 von Schubert war eine Meisterleistung an Eleganz und Akuratesse. — Im 3. Anrechtskonzert des *Riedelvereins* hörte man außer zwei Orchestersachen — *Kauns* schönen Sinfon. Prolog zu Hebbels gleichnamigem Drama und Liszts Les Préludes, veritables Promenadekonzert — drei Chöre mit Orchester von Hugo Wolf und das 6stimmige „Wanderers Sturmlied", von dem jungen Rich. Strauß, ein ganz elementares Stück, in dem man aber schon die ganzen Positiva und Negativa des späteren Strauß in nuce erkennen kann. Über die nötige, sogar überschäumende Kraft verfügt Strauß ohne Zweifel, aber mit der kommt man auch beim jungen Goethe nicht durch. Dieser göttlich-dythyrambische Zug, diese geheimnisvollen Urtöne, diese wunderbare Metaphysik, all das geht bei Strauß ganz verloren, und letzlich kommt es bei all seiner dahinbrausenden Wucht über eine temperamentvolle Hochgebirgsphantasie nicht hinaus. Frau Ilse *Helling-Rosenthal* trug mit ihrer strahlenden Stimme durch Vortrag von Orchesterliedern von Liszt und Strauß in das Programm noch eine besonders belebende Note. Max *Ludwig* überraschte als ganz famoser Orchesterdirigent. Der Chor sang gut, gab aber nicht das letzte.

Im III. Anrechtskonzert des *Universitätschores* machte man mit moderner Kirchenmusik recht wenig erfreuliche Bekanntschaft. Der Dresdener Kantor Hanns *Kötzschke* fängt seine Kantate „Ich will mich aufmachen" (für Chor, Soli, Orchester und Orgel) in edler Haltung an — man spürt den Einfluß alter Meister, vor allem Bachs — gerät aber mit der Zeit in derartige Banalitäten, daß man sich besinnt, ob man in der Kirche oder im Operettenhaus sitzt. Hannes *Bauers* Kantate „Lobe den Herren" (Chor, Sopransolo, Streichorchester, 2 oblig. Klarinetten und Bläser-Sextett) schwankt zwischen starker Phantasie und zerstörendem Intellekt und wirkt vor allem wegen der Grellheit seiner Tonsprache nichts weniger als kirchlich. Am meisten dürfte noch Walter *Böhmes* „O Durchbrecher aller Bande" (Uraufführung) befriedigt haben. Das Experiment: Wechselgesang zwischen Chor, Solo und Gemeinde, ist im ganzen genommen schön geglückt. Bei der letzten Strophe dürfte sichs empfehlen den Choral noch durch Bläser zu verstärken, da die Gemeinde durch das Kontrapunktieren des Chores leicht in Verwirrung gerät. Ebenso wirken die Kontrapunkte der Solovioline bei den andern Strophen viel zu unruhig (zuviel mit Vorhalten gearbeitet). Mängel, die sich aber ohne weiteres beseitigen lassen. Der Chor unter Prof. *Hofmann* sang die z. T. sehr schwierigen Werke mit anerkennenswerter Aktivität.

In einem Konzert des Violinvirtuosen Otto *Kobin* mit dem *Leipziger Sinfonie-Orchester* hörte man u. a. zum ersten Male Rudi *Stephans* von intensivstem Ausdruck erfüllte „Musik für Geige und Orchester". Eine bis zum Insichverzehrenden gesteigerte Melancholie, Pessimismus und Tragik strömt sich in der, in die brennenden Herbstfarben einer untergehenden Epoche getauchten Musik aus;

ein Werk von stärkster Erlebniskraft. Die Violine kam nicht immer durch, das Orchester führte Otto *Volkmann.* — An der Spitze der *6. Gewandhaus-Kammermusik* stand ein Trio für Klavier, Violine und Cello op. 35 von Hermann *Kögler.* Der blinde Komponist saß selbst am Klavier und hatte mit seinem stark gefühlten Werke einen warmen Erfolg. Kögler gehört zu jener kleinen Zahl von rein und echt empfindenden Neuromantikern, die bei der Rigorosität, mit der die neue Zeit gegen sämtliche Romantik vorgeht, leider etwas auf die Seite gedrängt werden. Frau *Peiseler-Schmutzler* sang mit ihrer schönen, aber scheinbar etwas ermüdeten Stimme Lieder von Schumann und einem gewissen Eduard *Bornschein,* die wirklich nichts im Gewandhaus verloren haben, blasse moderne Sensibilitätslyrik mit dem bekannten intelektuellen Einschlag. Ein schwächliches Zeug! Den Schluß machte ein Brahms-Quintett. Die Gewandhausherren spielten wie immer in einträchtiger Schönheit.

An einem *Smigelski*-Abend überraschte die noch wenig bekannte Anni *Quistorp* durch einen ganz wundervollen Sopran, der sich besonders in der Höhe durch eine Vollheit und weiche Rundung auszeichnet, die geradezu an den Ton einer Klarinette erinnert. Wir freuen uns darauf, die Sängerin einmal bei größeren Aufgaben zu begegnen, als es die hübsche Gesellschaftsmusik von Smigelski ist. Von Gesang und Liedern war das Publikum entzückt und hielt mit dem Beifall nicht zurück. — Weniger befriedigend verlief ein Liederabend von Käte *Richter*-Dresden mit seiner modernen Einstellung. Ausgesprochene Nieten waren die Lieder von Hellmuth *Franke* und Fritz *Reuter.* Letzterer macht zu einfachen bzw. primitiven Melodiefragmenten (Melodien sind es nicht) zu Gedichten von Ricarda Huch, eine sich so unnötig modern gebärdende Klavierbegleitung, daß es gelegentlich geradezu falsch klang. Paul *Hindemith* versagt als vokaler Melodiker und Paul *Graeners* stimmungsvolle Lyrik ist doch nicht stark genug, um die Negativa eines derartigen Abends aufzuwiegen. Auch die H. Wolf-Lieder am Anfang ließen merkwürdig kalt. Fräulein Richter besitzt ebenfalls nicht die Stimme und Vortrag, um einem verunglückte Liedkunst mundgerecht zu machen. W. W.

Ein Liederabend von Kammersänger *Topitz* bewegte sich auf der gleichen Linie, nur um ein gut Teil böser. Was man da alles zu hören bekam (Edvard Moritz, Rich. Stöhr, Kormann, Clemens Kraus, Schreker, G. Lewin, Alf Nestmann, Rich. Wetz) hat mit eigentlichem Liede so wenig zu tun, daß es völlig unnütz ist, näher darauf einzugehen. Mit Ausnahme von Wetz (der gar nicht hereinpaßte) war fast alles entweder unecht oder brüchig und ungesund. Nachgerade langweilig, diese Art von Liederabende! Wenn sie doch wenigstens wirklich modern wären. Vielfach handelt es sich aber um nichts anderes als in Fäulnis übergegangene Romantik. Auch Herr Topitz vermochte mit seiner Stimme den Totgeburten kein Leben einzuhauchen. W. W.

Drei Männergesangvereine von besonderer Bedeutung gaben ihre Winterkonzerte, der *Lehrergesangverein* und die Studentenvereine „*Arion*“ und „*Paulus*“. Das gewichtigste war das des ersteren vor allem mit der Uraufführung von vier a-cappella-Chören auf Goethesche Texte von A. *Mendelssohn.* Es sind hochbedeutsame Werke, ganz abseits der Heerstraße wandelnd und etwa mit einer solchen Rücksichtslosigkeit ein geistiges Ziel verfolgend, daß leider manches im Klang abstrakt bleibt. Auf den dritten, humoristisch aufgefaßten Chor: Worauf es ankommt, sei seiner Dankbarkeit wegen besonders hingewiesen. *Lendvais* vier Chöre aus op. 34 und 17 sind dem Stil nach nicht sehr von den obigen verschieden, so daß man sie lieber in einem anderen Konzert gehabt hätte, den volkstümlichen Cyklus von H. K. Schmid konnte ich leider nicht mehr anhören. Der Verein steht unter G. *Ramin* auf einer hohen Stufe, besonders erfreulich waren die Fortschritte hinsichtlich Tonschönheit. Die beiden Studentengesangvereine gäben vor allem wegen ihrer Programme Anlaß zu Ausführungen. Beide pflegen auch eine neuzeitliche Art patriotischen Gesanges, die aber — und das heißt es in unserer immer flauer werdenden Zeit mit allem Nachdrucke aussprechen — textlich und musikalisch derart ist, daß man nur hoffen kann, der Kern des heutigen Deutschland habe damit nichts zu tun; denn sonst könnten wir wirklich einpacken. Das Arionenkonzert verlief übrigens zur Hauptsache instrumental, die beiden Chöre mit Orchester von H. Huber (Sanheribs Untergang und Belsazars Gesicht) gehören zum geistig Schwächsten, was es von Huber geben dürfte. Weg damit. Eine wertvolle Ausgrabung bedeutete aber Rheinbergers Tal des Espingo durch die Pauliner, das der heutigen Zeit unbedingt wieder zugeführt werden müßte. H. Zöllners ungemein musikalisch erfaßte Heerschau gehört zu den erfreulichsten Werken des Komponisten; besonders wenn es so feinsinnig gesungen wird wie unter Prof. *Brandes.* Nur reichte, auch bei andern Werken mit Orchester, die Tonkraft nicht. Außerdem Volbachs „Laurin“ zu bieten, dürfte über die Kraft vieler Sitznerven gegangen sein. Eigentlicher Studentengesang fehlte in beiden Konzerten.

In dem Liederabend von Marta *Adam,* einer unserer stärksten hiesigen Gestalterinnen, hörte man H. *Zilchers* Hymnus an die Natur, ein größeres, kantatenartiges Werk, zum ersten Male. Es ist ebenso starke wie ehrliche Musik, gesund in der ganzen Erfassung des bedeutsamen Vorwurfs wie in der Fassung der Gesangslinie. Ein derartiges Werk müßte denn doch Hausmusik im höheren Sinne

werden können. — Im Richard Wagner-Verband deutscher Frauen konnte man W. *Niemann* sein humoristisches Klavierwerk „Pickwick", vor zahlreichem und gewähltem Publikum in ausnehmend delikater Weise spielen hören. A. H.

Thomaskirche. Außer Bachschen Motetten kam hier die Messe eines 20jähr. Komponisten, Kurt *Thomas*, sowie ein Orgelwerk (Präludium — Largo und Fuge), von Günther *Ramin* zur Uraufführung. Auf beide Werke kommen wir im nächsten Heft zu sprechen.

DARMSTADT. *Oper (Uraufführung — Epilogisches zum Fall Strawinsky).* Die Darmstädter Oper hat wieder einmal eine Uraufführung gehabt, zwar klein und bescheiden, und keine Oper, nur ein Ballett; immerhin eine Uraufführung, und das war vor Zeiten häufiger gewesen, ohne danach das Niveau einer Bühne bewerten zu wollen, aber heuer glaubt man zuweilen, so ein Stück Provinzgeist wieder zu verspüren, wenn gar zu gleichmäßig der Schritt des Spielplans sich dahin zieht, im wesentlichen auf Neufrisierung und Aufbesserung alter Bestände beschränkt. Oder sollte der Glanz und Effekt, den Karl Jörn ihm verleiht, genügen?

Hoffnungsvoll hatte man mit Weismanns Schwanenweiß die Saison angetreten; und auch nachmalig ward viel gute Arbeit geleistet, nur den Neuheiten ist man ängstlich aus dem Weg gegangen. Dem deutschen Weismann folgte noch eine entzückende, hervorragende Wiedergeburt von Wolf-Ferraris „Neugierigen Frauen"; das war eigentlich alles bis unlängst nun auf die Dreiheit einer tchechoslovakischen, russischen und gallischen Ware. — *Strawinskys „Geschichte vom Soldaten"* — sattsam bekannt und doch auch halb schon der Vergessenheit anheimgefallen — noch einmal aus seiner Modergruft hervorzuzerren, von neuem mit allem Spott und barbarischen Brutalität aufzuwärmen, das war höchst überflüssig, selbst wenn man glaubte, die versäumte Erstaufführung zur Zeit des dernier cri heute noch nachholen zu müssen. — Am gleichen Abend brachte man die *deutsche Uraufführung* von *Claude Debussys* Kinderballett *„Die Spielzeugschachtel"* (Boîte â Joujoux) in einer wohlgelungenen Vorbereitung heraus. Der Gegensatz zu Strawinsky hätte nicht schärfer sein können; fast altmodisch sah Debussy drein! Jedenfalls hat das Werk den Reiz einer anmutigen, liebenswürdigen Haltung, harmlos in dem pantomimischen Spiel und Tanz einer kleinen Liebeskabale zwischen lebendig gewordenen Puppen, um sich zuletzt in Freude und Frieden wieder entseelen zu lassen. Und auch Debussy hielt sich mit seiner Untermalung in bescheidenen Grenzen, graziös und zierlich, in leichtgefärbten, dünnblütigen Impressionen, wohl auch einmal ästhetenhaft überfeinert in der artistischen Art seiner Kunst, aber als ganzes bleibt der freundliche, kindlich harmlose Charakter gewahrt. Daß man dessentwegen gerade nach Frankreich gehen mußte, ist weniger einleuchtend. Dergleichen unschuldige Gelegenheitsarbeiten sollten wohl auch bei uns zu finden sein. — Da war es um *Leos Janaceks „Jenufa"* (Erstaufführung) schon anders bestellt. Das Werk lohnte eine Bekanntschaft, wenn auch seine Stärke die ausschließlich nationale Beengtheit bis zum Tonfall der Rede, die Janacek zum Stilprinzip der Schöpfung erhob. Eine eigentlich melodische Auslagerung und Spannung wird zwar dadurch unterbunden, dennoch geht von der Sprachbehandlung eine unwiderstehliche Suggestivkraft aus, unterstützt durch die impressionistischen Orchesterbilder. Die einzelnen Akte sind ungleich, am besten die Exposition des 1. und der Höhepunkt des 2. Aktes, der einige veristische Einflüsse verrät. — Das Werk ist nicht neu; 25 Jahre liegt es vollendet, und sein Schöpfer steht selbst im biblischen Alter, aber es atmet eine wohltuende Wärme und Ehrlichkeit, die den ernsten, achtbaren Künstler verrät. L.-F.

DRESDEN. *Oper.* Die Wiederaufnahme der Ballettpantomime Coppélia von *Leo Délibes* lieferte den Beweis, daß dieses Werk weder in seiner Handlung noch in seiner Musik als veraltet zu gelten hat. Jene ist bekanntlich eine der Varianten der Geschichte von dem „Mädchen mit den Glasaugen", die der Grusel-Hoffmann im „Sandmann" erzählt und die nicht nur in Offenbachs Contes Hoffmann auftaucht, sondern auch den Stoff zu Adolphe Adams hübscher kleiner Oper „Die Nürnberger Puppe" lieferte. Mit geschickter Hand leiteten die Verfasser der Pantomime das kleine harmlose Spiel, das deren Helden (Franz) von seiner Verliebtheit in den Automaten des alten Coppelius dadurch kuriert, daß seine eigentliche Erkorene (Swanilda) ihre Rolle übernimmt. Die Musik aber zeigt alle besten Wesenszüge des französischen Geistes. Heute noch fesselnd durch Anmut und Pikanterie, einschmeichelnde Melodik, espritvolle Rhythmik, reizvolle, nie überladene Instrumentierung etc., die Schöpfung eines „Meisters", wie u. a. die prächtigen Variationen über ein Lied von Moniuszko beweisen. Und die glänzende Aufführung (unter *Busch*), in glänzender Aufmachung tat das übrige. Bemerkenswerterweise war die für die Inszenierung und choreographische Einstudierung zeichnende neue Ballettmeisterin Ellen *v. Cleve-Petz*, die auch als Solotänzerin (Swanilda) auftrat, von den früheren Aufführungen insofern abgewichen, als sie die Handlung sich nicht in der Biedermeierzeit abspielen ließ, sondern sie in eine russische Umwelt verlegte. Mit einer gewissen Berechtigung im Hinblick auf den starken slawischen — allerdings mehr polnischen! — Einschlag in der Musik. O. S.

Als Neuheit brachte die Staatsoper *Umberto Giordanos André Chénier* zur Aufführung. Wofür mit-

bestimmend wohl gewesen sein mag, daß die Titelrolle des Werkes wie geschaffen erscheinen mußte für unseren dalmatinisch-italienischen Tenoristen Tino *Pattiera;* denn als Neuheit an sich ist diese Oper nicht mehr zu bewerten. Stammt sie doch noch aus der Zeit — 1896 in Mailand uraufgeführt — des Verismo, ohne daß sie freilich besonders von ihm beeinflußt erscheint. Giordano, der übrigens am Sonzogno-Wettbewerb vom Jahre 1890 mit einer Oper Mala vita beteiligt war, huldigt ihm nur insoweit, als er sich in den Volksszenen dieser „Revolutionsoper" starker chorischer und orchestrischer Explosionen bedient. Im übrigen zeigt sich die Partitur als jenem dem späteren Verdischen Schaffen — nicht dem letzten! — folgenden Übergangsstil angehörend, den Meister wie Ponchielli, Boito u. a. pflegten und der dann abgelöst wurde von dem von französischen Einflüssen befruchteten Impressionismus Puccinis. Wie der letztere dann alle seine engeren und weiteren Zeitgenossen überragte, das ersah man diesmal an einem Vergleich seiner Tosca mit dem André Chénier Giordanos. Im André Chénier, in dem Illica, ein italienischer Scribe, nicht an raffinierter Sardonscher Theatralik Halt fand, fehlt im Libretto jeder dramatische Nerv. Der Dichter Chénier wird nun in der Umrahmung von Bildern aus der Zeit des ancien régime und der Jakobiner-Herrschaft vorgeführt. Einen dramatischen Konflikt (Scarpia-Cavaradossi!) erlebt der Zuschauer nicht. Illica weicht ihm dadurch aus, daß er den Rivalen Chéniers in der Gunst der schönen Madeleine v. Coigny, einen Kammerdiener Gérard, der sich der Revolution anschließt, beider Rettung edelmütig versuchen läßt. So herrscht, abgesehen von der rein äußerlichen Schilderung der revolutionären Umwelt, ein weicher Lyrismus vor, der sich in den üblichen melodischen gesanglichen Wendungen des italienischen Idioms Luft macht. Die immerhin warme Aufnahme des Werkes, die natürlich auch durch die *Anwesenheit des Komponisten* mitbedingt war, dankte es aber vornehmlich der ganz hervorragend schönen Aufführung, die *Buschs* Initiative zu danken war. Orchester und Chor boten Glanzleistungen, Spielleitung (*Toller*) und Inszenierung waren tadellos, und die Besetzung der Hauptrollen konnte kaum eine bessere sein. Neben Tino *Pattiera*, der in der Titelrolle nur sich selber zu geben brauchte, standen Meta *Seinemeyer*, unsere neue Jugendlichdramatische, als Madeleine und Friedrich *Plaschke* als Gérard. O. S.

In den Sinfoniekonzerten der Staatskapelle vermittelte *Busch* den Dresdnern die Bekanntschaft mit zwei Orchesterstücken radikal modernster Art, mit *Strawinskys* „Chant du rossignol" und Arthur *Honeggers* „Pacific 231". Von Strawinsky lernte man hier bereits unter Fritz Reiner das „Feuerwerk" kennen, und Busch führte in der Oper die zum wenigsten unter ethnographischen Gesichtspunkten nicht uninteressante Ballettpantomime „Petruschka" auf. Der „Gesang der Nachtigall", wie verlautet schon ein Frühwerk des Komponisten und thematisch auf einem Tanzgedicht seines Schöpfers fußend, zeigte eigentlich nur, daß dieses offenbar auf schwachen Füßen gestanden haben muß. Sein Gehalt an musikalischer Erfindung steht jedenfalls im umgekehrten Verhältnis zu seiner Ausdehnung. Es ist letzten Endes nicht viel mehr als ein artistisches Spielen mit orchestralen Klängen und Klangfarben, das dem Hörer den Nachtigallengesang und seine Umweltstimmung gewissermaßen verklangbildlichen soll. Da dies aber ohne eine ihn stärker berührende poetische Intuition geschieht, ermüdet das Experiment, das eine zwischen mattem Beifall und ebensolchem Mißfallen die Wage haltende Aufnahme fand. — Wie anders auch in seinem äußeren Sichgeben Arthur Honeggers „*Mouvement symphonique Pacific 231*" darstellte, im Grunde war es Holz vom selben Stamme. Der von Schweizer Eltern in le Havre geborene Komponist, eine der stärksten Hoffnungen des musikalischen Jung-Frankreich, hat eine idyosynkratische Vorliebe für — Lokomotiven, wie sie dem normalen Vertreter des männlichen Geschlechts zumeist nur im Knabenalter eigen ist. Hören wir, was der Schöpfer über sein Werk dem Verfasser der Dresdner Programmbücher Prof. Walter Petzet *wörtlich* mitteilte:

„Ich liebte immer leidenschaftlich Lokomotiven. Für mich sind es lebende Wesen, und ich liebe sie, *wie andere Frauen oder Pferde lieben.* In meinem ‚Pacific' habe ich *nicht die Nachahmung der Geräusche der Lokomotive* versucht, sondern mein musikalischer Bau sollte den *Gesichtsausdruck* und den *physischen* Genuß übermitteln. Er geht von der objektiven Betrachtung aus: das ruhige Atmen der Maschine beim Stillstand, die Anstrengung beim Anziehen, dann das allmähliche Anwachsen der Schnelligkeit, um den lyrischen Zustand (?) zu erreichen, die Pathetik eines Zuges von 300 Tonnen, der mit 120 km Stundengeschwindigkeit durch die dunkle Nacht fährt. Als Vorwurf wählte ich die Lokomotive Typus Pacific Marke 231 für Güterzüge von großer Schnelligkeit". —

Charakteristisch ist dabei, daß der Komponist keine Geräusche nachahmen will und doch den physischen Genuß in Wahrheit nur dadurch erzielen kann, daß er es tut. Und so vernehmen wir denn das Zischen und Fauchen der Maschine, das Rasseln der Maschinenteile, wie den Pulsschlag der Rhythmen des fahrenden Zuges. Ein musikalischer (?) Genuß, der Aussichten eröffnet auf die Genüsse, die uns nunmehr noch bevorstehen, wenn „junge begabte" Komponisten Automobil-, Motorräder-, Luftschiffahrten etc. vertonen. Die Aufnahme des Werkes, bei dem wenigstens in der Kürze die Würze liegt und das jedenfalls in seiner Naturtreue ein „Kunststück" ist, durfte man als einen — Heiterkeitserfolg bezeichnen. Diesem Orchestersatz vorangegangen war an dem Abend Dvořaks musikreiches Cellokonzert. O quae mutatio rerum! — Übrigens

gewann die Wiedergabe des Cellokonzertes noch dadurch erhöhte Bedeutung, daß sein Interpret Georg *Wille* damit bei den Dresdnern in Erinnerung brachte, daß er sich mit dem Gedanken trägt, aus der Kapelle und damit aus dem Dresdner Musikleben zu scheiden und nach Berlin zu übersiedeln, wohin er in das Flesch-Trio berufen wurde. Vor dem Dvořakschen Werke hatte Busch, der an dem Abend wieder seine grundmusikalische Einstellung vielseitig erweisen konnte, noch *Joseph Haas'* heitere Serenade op. 41 gespielt, die deutlich den Regerschüler erkennen läßt, etwas kurzatmig in der Thematik und musivisch in der Gestaltung ist und erst in dem flott hingeworfenen Finalsatz durch derb-bajuvarische Lustigkeit die Hörer stärker berührt. O. S.

Das *Dresdner Philharmonische Orchester*, dem infolge mangelnder staatlicher oder städtischer Subvention wieder einmal die Auflösung drohte, ist vom 1. Mai bis 30. September auf mehrere Jahre von der *Kurdirektion des Bades Pyrmont* verpflichtet worden. Damit ist sein dauernder Bestand gesichert! Die musikalische Leitung in Pyrmont liegt in den Händen des Kapellmeisters Walther *Stöver-Leipzig*. Vom 1. Oktober steht wieder Generalmusikdirektor *Mörike*, der den Herbst von Berlin nach Dresden übersiedeln wird, an der Spitze des Orchesters. O. S.

DUISBURG. In der hiesigen Liebfrauenkirche kamen an den 5 Sonntagen vom 4. Januar bis 1. Februar innerhalb des Gottesdienstes hochbedeutende Kirchenwerke alter und moderner Meister zur Wiedergabe. Genannt seien: Mozart: B-Dur Messe, Koenen: Dreikönigen-Messe, Bruckner: Bläsermesse in E-Moll, Peter Griesbacher: Missa stella maris und Josef Meßner: Messe für vierstimmigen Chor, Orgel, 7 Blasinstrumente und Pauken. Regens chori: Karl *Paus* und an der Orgel: Joseph *Tönnes*, dessen Nachspiele mit Werken von Mozart, Rheinberger, Klose, Reger und Meßner in innerer Beziehung zu den Messen standen.

Der *Rheinische Madrigalchor*, der im Januar wieder eine sehr erfolgreiche Konzertreise durch Württemberg und Bayern absolviert hat, hat am 2. und 3. März in Duisburg und Essen unter Leitung von Prof. Walther *Josephson* Josef *Meßner-Abende* veranstaltet, in denen mehrere größere Chorwerke des Salzburger Domorganisten zur Uraufführung gelangt sind.

MAGDEBURG. Josef Haas' „*Deutsche Singmesse*" kam hier durch den Lehrer-Gesangverein mit sehr schönem Erfolge zur Erstaufführung.

MÜNCHEN. Die Konzertveranstaltungen des ersten Drittels der Saison begegneten einem erschreckend geringen Interesse des Publikums. Die Umschichtung scheint weitere Fortschritte gemacht zu haben. Die sich früher interessierten, sind verarmt und viele von denen, die im Konzertsaal „erscheinen", halten sich an die äußere Erscheinung der Dinge und Menschen. Aber oft nützt die größte und die — gewissenloseste Reklame, die von irgendwoher eingeleitet wird, nichts mehr. Das ganze System muß sich erst selbst ad absurdum führen, ehe wir wieder gesunde Zustände bekommen.

Relativ gesichert sind natürlich „*Musikalische Akademie*" und „*Konzertverein*", aber auch hier wollen die Klagen nicht verstummen und Siegmund *v. Hausegger* sah sich veranlaßt, warnend seine Stimme zu erheben. Dabei hat es bei den großen Vereinen nicht an Bemühungen gefehlt, in rascher Aufeinanderfolge Neues zu bringen. Ob auch wirklich immer Starkes, Lebenskräftiges, Originäres, das ist eine andere Frage. Neben Richard Strauß, Bruckner und Cornelius, von denen eigentlich nur der letzte neu entdeckt zu werden brauchte, bemühte man sich sichtlich um Waldemar *v. Baußnern*, von dem Hausegger die *IV. Sinfonie* zum ersten Male brachte, Knappertsbusch als Uraufführung „*Die himmlische Orgel*", sinfonische Legende für Bariton, kleines Orchester und Orgel. Beide Werke verraten zwar die Hand des gebildeten Musikers, sind ehrlich empfunden, aber deshalb doch nicht wärmend noch mitreißend. Namentlich die neueste Schöpfung ist langatmig, entbehrt in ihrer musikdramatischen Linienführung reicherer Abwechslung und macht jene traurige Geschichte von dem berühmten Orgelbauer und seiner moralisch eingreifenden Wunderorgel (aus „Träumereien an französischen Kaminen" von Richard v. Volkmann) zu einer höchst ermüdenden Angelegenheit. Zudem ist die Singstimme sehr unvorteilhaft behandelt, so daß auch der möglichst ausdrucksvoll deklamierende Friedrich *Brodersen* und die umsichtige Leitung des Komponisten doch nur einen freundlichen Achtungserfolg herbeiführen konnten.

Eine entschieden wertvollere und fesselndere Novität ist Robert *Hegers*, des ausgezeichneten Kapellmeisters der Münchner Staatstheater, großes Chorwerk „*Ein Friedenslied*", das Heger selbst am Allerheiligentage mit der „Musikalischen Akademie" und dem „Lehrergesangverein" aufführte. Der Text in fünf Gesängen ist nach Worten der heiligen Schrift entworfen vom Komponisten, und man muß gleich hinzufügen mit feiner Wahl und nach gründlichstem Studium der Bibel. Die erste Anregung gab Heger bereits im Jahre 1914 ein unheimlich-phantastisches Kriegserlebnis. Vertrauen zu Gott, Kriegsschrecknisse, Niederlage, scheinbare Wiederherstellung des Friedens, grausige Erkenntnis dieses Scheinfriedens, Anklagen, darauf Stimme des Herrn, Ergebung und Zuversicht bilden den Inhalt der fünf Gesänge: ein musikalisches Zeitbild also, doch ins Allgemeingültige erhoben, und zwar mit großer

Kunst des Ausdrucks und der Steigerungen. Neben dem gemischten Chor und dem Sologesangsquartett ist noch ein Knabenchor verwendet, alle die modernen Mittel des Orchesters und der Chöre jedoch mit einer weisen Berücksichtigung des Textes, allerdings z. B. im II. Gesang zu ungeheurer Klangwucht sich entfaltend. Eine Stelle prächtigster Inspiration ist diejenige, als Gott seine Stimme vernehmen läßt. Heger bewährt sich in diesem bei der Uraufführung begeistert aufgenommenen Werk, das demnächst hier wiederholt wird, als gründlich geschulter Musiker von starkem Temperament, der die Klassiker liebt und, so kühn er oft weiterschreitet, den Boden nicht unter den Füßen wanken fühlt. Er hat keine Auflösungstendenzen; Überzeugungstreue und Takt bewahren ihn auch hier vor rhythmischen und harmonischen Extravaganzen.

Noch ein anderer Täufling ist zu erwähnen: Konrad *Ansorges* dreisätziges *Klavierkonzert* in F-Dur, op. 28, das der Vater selbst in einem Hausegger-Konzert „mit Erfolg" aus der Taufe hob. Romantisches Empfinden zeichnet das Werk aus, eine träumerische, vorwiegend schwermütige Stimmung durchzieht es. Figuratives des Klavierparts steht freilich trotz sonst klarer, leichtfaßlicher Thematik zu stark im Vordergrund; der originellen Einfälle sind nicht gerade viele, so daß der Pianist Ansorge schließlich über den Komponisten triumphierte. Einige andere Werke, wie „*Eine deutsche Singmesse*" nach Worten des Angelus Silesius von Joseph *Haas*, die Dr. Hanns Rohr mit der „Konzertgesellschaft für Chorgesang" brachte, ein Opus, das in Erfindung, Deklamation und Zusammenhalt (die Orgelzwischenspiele erwiesen sich als dringend notwendiges Bindemittel) keine der bedeutendsten Arbeiten des Münchner Komponisten ist; die formvollendete, knappe, bei von vornehmem Geschmack diktierter Sparsamkeit der Mittel doch immer leuchtkräftige und warmempfundene „Rhapsodie" für Orchester von unserem Generalintendanten Clemens *v. Franckenstein*, die Knappertsbusch aufführte; die *Tanz-Suite* aus Klavierstücken von Couperin von Richard *Strauß* (effektvoller, sehr vergrößerter und vergröberter Couperin!) und schließlich das neue *Violinkonzert* von *Pfitzner*, das in Alma *Moodie* zwar eine glänzende Interpretin fand, aber an das Klavierkonzert nicht heranreicht — diese Werke waren wenigstens für München neu.

Sehr rührig zeigte sich die Münchner „*Theater-Gemeinde*", die in Sonderveranstaltungen viel des Interessanten bot. So kam wiederum der mit südlicher Verve und polyphoner Beweglichkeit singende Chor der römischen Basiliken und der *Sixtinischen Kapelle* zu uns, der *Berliner Staats- und Domchor*, der freilich nicht zum Besten disponiert erschien, die Mailänder Primadonna Ada *Sari*, die durch den Umfang und die Schönheit ihres Organs und kultivierten Vortrag Aufsehen erregte, so daß sie sofort für zwei Gastspiele im Nationaltheater engagiert wurde, wo doch einige Eigentümlichkeiten ihrer Gesangstechnik und eine gewisse Gelassenheit im Spiel kritischer stimmten.

Es gibt Leute, die Ermanno *Wolf-Ferrari* zu starke Anlehnung etwa an Bach u. a., überhaupt Unselbständigkeit vorwerfen, seine Kompositionsweise als eine Art Ciselier-Arbeit ansehen. Seine Werke sind gewiß mit Liebhaberei für Kleinarbeit, mit akkuratem Sinn geformt, aber eine solche Eigenschaft würde nicht hinreichen, um den plötzlich wieder ausgebrochenen Sturm der — sagen wir nicht Begeisterung, sondern vorsichtigerweise: Sympathie zu erklären, der nach der Aufführung der „*Vita nuova*" („Konzertgesellschaft für Chorgesang" unter Hanns Rohr) den Tondichter im Konzertsaal, nach derjenigen der musikalischen Komödie „*Die vier Grobiane*" im Theater umtoste. Man gräbt Lebendige aus. Auch Wolf-Ferraris Musik lebt: er ist einer der Lustspiel-Komponisten mit dem sichersten Instinkt für witzige Situationen, voll geistreichster Einfälle, namentlich rhythmisch-deklamatorischer Art, voll auch eines zur Melodie drängenden Übermutes, dessen Kehrseite, ein wehmütiger Ernst, am deutlichsten gerade aus der „Vita nuova" zu erkennen ist. Er ist zweifellos eine warmherzige Künstlernatur, die unter uns zu wissen, wir dankbar empfinden sollten, erst recht, da er wie kaum einer, unseren recht dürftigen Komödienspielplan mit freigebiger Hand und einer bei uns, ach, so seltenen Grazie und Lebensfroheit zu bereichern berufen ist. Jetzt, nach zwei Dezennien, begann man es wieder zu erkennen und erlösendes Lächeln verklärte manches verhärmte Gesicht. Ist das nicht genug, daß Wolf-Ferrari Stil und Ton des musikalischen Lustspiels wahrt und durchhält neben der großen Oper, dem Musikdrama, der *schwerblütigen* „Komödie"? Sind nicht die, welche seit Mozart für diese Gattung wirklich etwas geleistet haben (die „Operette" scheidet natürlich aus) an weniger als zehn Fingern herzuzählen? Daß Wolf-Ferrari sich Mozarts als eines entfernten „Verwandten" erinnert, ist kein Verbrechen. Er ist kein charakterloser Erbe. Seine Diktion ist ganz persönlich und sein Temperament bestimmt doch jede Phrase. Da könnte man sich ja beispielsweise geradesogut mit stilistischen Grundlagen und Zusammenhängen beim alten Ditters von *Dittersdorf* aufhalten, dessen komische Oper „*Der Doktor und der Apotheker*" neu einstudiert über die Bretter des Residenztheaters zum großen Ergötzen der Zuhörer in lustigem Wirbel fegte. Gewiß, solche fast possenhafte Begebenheiten vermögen uns nicht tiefer zu ergreifen, aber die sauber gearbeitete, nette, harmlos-frische Musik quittieren wir in einer Zeit dumpfer Problemhaftigkeit mit freiem Aufatmen. Dem Dirigenten Karl *Böhm* und dem Spielleiter Karl *Seydel*, der zugleich glänzender Hauptrollen-

träger war, fiel ein besonderer Anteil des Erfolgs der flotten Aufführung zu.

Im übrigen sehn wir auf eine große Kette von *Gastspielen* zurück. Man sucht, wie überall, nach guten Stimmen — und haltbaren! — und nach gereiften Darstellern. Wenn natürlich „Stützen" des Ensembles wie Maria *Ivogün* und Karl *Erb* sich amerikanische Exkursionen erlauben, muß für Nachwuchs und Vertretung gesorgt werden. Elisabeth *Feuge* ist zwar nicht gleich als Koloraturphänomen aufgetreten, hat sich aber in letzter Zeit künstlerisch vorteilhaft entwickelt. Unser Heldentenor Nicolai *Reinfeld* ist nicht immer disponiert, so begrüßte man um so lieber wieder Heinrich *Knote*, dessen Stimme unverwüstlich scheint. Der Spielplan mußte also oft auf die Gastspiele Rücksicht nehmen, führt aber neben Überflüssigkeiten wie die grausige „Tosca" auch Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" und manche Opern, die darauf schließen lassen, daß jetzt unter der Direktion des musikalischen Generalintendanten v. Franckenstein ein bestimmter Kurs eingeschlagen wird. Nur auf eine besondere Ehrung Peter Cornelius' im Theater, etwa durch Aufführung des „Cid" hat man vergeblich gewartet.

Heinrich Stahl.

ROSTOCK. Am 1. Februar fand hier eine *Graener-Morgenfeier* mit einem einleitenden Vortrag, den Galgenliedern, der Sinfonietta für Streichorchester und Harfe und dem neuesten Klaviertrio op. 61 statt. Am Abend erlebte dann G.s Oper „Schirin und Gertraude" die überaus warm aufgenommene Erstaufführung.

WEISSENFELS. Der Konzertverein brachte am 23. Januar unter Leitung von Oswald *Stamm* eine sehr schöne Aufführung der „*Vita nuova*" von Wolf-Ferrari heraus. Solisten: Kammersänger Arlberg, Leipzig, Adelina Spalwingk-Pugnali, Weißenfels, Orchester: verstärktes städtisches Orchester, Harfen: Kammervirtuosin Hopf-Geidel von der Staatsoper Berlin, Frau Mila Thiede, Weißenfels.

ZWICKAU. Der *a-cappella-Verein* und *Lehrergesangverein* brachten kürzlich unter Leitung Prof. Vollhardts das interessante Chorwerk „Jos Fritz" (Held aus den Bauernkriegen) von Alexander *Adam* äußerst plastisch zur Aufführung.

In der Volkshochschule behandelt P. Kröhne jetzt *Bruckner* und sein Werk. —

Das Leipziger *Gewandhausquartett* — es hatte sehr lange nicht in Zwickau gespielt — fand bei einem vom Bühnenvolksbund veranstalteten Kammermusikabend begeisterte Aufnahme.

Weitere Konzertberichte s. Beilage

MUSIK IM AUSLAND

MADRID. Mit „Cosi fan tutte" erlebte man hier zum ersten Male — allerdings mit fast nur ausländischer Besetzung — die Aufführung einer Mozartoper. Veranstalterin war die Gesellschaft „Cultura Musical". Leider war die Einheitlichkeit der Wiedergabe durch starke Striche sehr beeinträchtigt.

PRAG. Im *tschechischen Staats- und Nationaltheater* gelangte Wagners „Tristan" in völliger Neuinszenierung und Neustudierung zur Aufführung. Der Versuch, Wagners Bühnenwerk in kubistischer Ausstattung zu reformieren, mißlang. Die musikalische Leitung des Werkes durch O. Ostrčil war leider mehr akademischer als ekstatisch leidenschaftlicher Natur.

Im ersten Konzerte des *deutschen Kammermusikvereins* gelangten fünf Stücke für Streichquartett (Wiener Walzer, tschechische Polka, Serenade, Tango und Tarantella) von dem Prager Musikmodernisten und Pianisten Erwin Schulhoff zur Erstaufführung. Bessere Salonmusik im atonalen Gewande, Karikaturen im grotesken Stile der jüngsten Neutönerrichtung, die teilweise den Widerspruch des Publikums erregten.

Der berühmte italienische Meisterdirigent Molinari wird hier am deutschen Theater Verdis „Othello dirigieren und mit dem tschechischen Gesangverein „Hlahol" und dem Orchester der tschechischen Philharmonie Beethovens „Missa solemnis" zur Aufführung bringen.

Ein neugegründetes Trio der Herren *Novak* (Violine), *Franck* (Cello) und Erwin *Schulhoff* (Klavier) hat hier erstmals erfolgreich konzertiert. E. J.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Görlitz. „Nach 12 jähriger Pause sollen im Jahre 1925 die *Schlesischen Musikfeste*, die den Ruf unserer Stadt als Musikstadt in Deutschland begründet und befestigt haben, für die auch unsere Stadthalle gebaut worden ist, wieder aufleben. Bereits seit Monaten sind die Vorarbeiten hierzu im Gange. Es ist ein Komitee gebildet, dem außer den bewährten alten Helfern am Werke eine Reihe führender Persönlichkeiten aus der ganzen Provinz angehören. Die Chorvereinigungen aus Schlesien haben begeistert ihre Mitwirkung zugesagt. Als Leiter des 3tägigen nächstjährigen Festes ist Wilhelm *Furtwängler* gewonnen, ebenso stehen die Verhandlungen mit dem Philharmonischen Orchester in Berlin, das aber grundsätzlich zur Mitwirkung bereit ist, vor dem endgültigen Abschlusse.

Zur Aufführung vorgesehen sind Werke von Bach, Mozart (C-Moll-Messe), Beethoven, Brahms, Bruckner und Rich. Strauß." W. S.

— Das Prager Musikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik findet nicht, wie ein Teil der Presse meldete und auch in unserer Februar-Nummer zu lesen war, vom 1.—15. Mai, sondern am 15., 17. und 19. Mai statt.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Auch am *Dresdener Konservatorium* plant man nun nach dem Beispiele Kölns eine Volksmusikhochschule. Die Idee der Schule soll sich vor allem auf Anregungen musikpädagogischer Führer wie Jöde, Kestenberg, P. Bekker gründen. Die Musikerziehung erstreckt sich auf Vokal- und Instrumentalmusik. Für alle musiktreibenden Schüler ist die Teilnahme an der *Singschule* (Einzel-, Zusammen- und Chorgesang, Stimmbildung und Atempraxis) verbindlich. Die Pflege der *Instrumentalmusik* tritt als Wahlfach auf und erfolgt nach besonderer Eignung. Betonung erhalten Instrumente, die der Belebung von *Volks- und Hausmusik* dienen. Daneben sind Einrichtungen ins Auge gefaßt, die die Fähigkeit des Musikhörens und Musikverstehens entwickeln (Vorführung und Einführung von Musikwerken, die die Grundlagen der Melodie-, Harmonie- und Formenlehre geben), die in Musiktheorie, Musikgeschichte und Musikästhetik einführen, volkstümliche Chordirigentenbildung, rhythmisch-gymnastische Schulung (Volkstänze), Sprechtechnik u. a. m. anstreben. Die Leitung der Musikschule wird in den Händen eines Kreises von wohlerfahrenen und soziologisch interessierten Musikpädagogen liegen.

— Die *deutsche Akademie der Tonkunst* in Prag, die einzige deutsche höhere Musikbildungsanstalt der Tschechoslowakei, befindet sich in materiellen Nöten, da die Regierung die diesem Institute bisher gewährte Subvention stark reduziert hat und noch weiter abbauen will.

— Eine weitere *Johann Philipp Krieger-Feier* veranstaltete E. *Rabsch* als 10. Abendmusik der staatl. Bildungsanstalt in Plöne i. H. Die Spielfolge war sehr mannigfaltig: Instrumentalstücke, Opernarien und zwei Kantaten (Träufelt, ihr Himmel und Singet dem Herrn). Ein Madrigalchor und Collegium musicum als ausführende Organe lassen ahnen, daß ein diszipliniertes Musikleben an der Anstalt (Gymnasium) herrscht.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

— In Wien wurde eine *Hans-Pfitzner-Gemeinde* gegründet. Ehrenpräsident ist Franz Schalk.

— Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat gemeinsam mit der Wiener Staatsoper und den Wiener Philharmonikern beschlossen, den 100. Geburtstag von Johann Strauß am 25. Oktober d. J. durch eine gemeinsame, großangelegte Johann-Strauß-Feier festlich zu begehen. Ein vorbereitendes Komitee wurde mit der Ausarbeitung eines entsprechenden Festprogrammes betraut.

— Eine *„neue Gesellschaft für Musik-Volksbildung"* wurde ebenfalls in Wien von deutschvölkischen Kreisen gegründet. Ihr fachlicher Leiter ist Egon Stuart Willfort.

— In Berlin wurde kürzlich der *Verband der Gemischten und Frauen-Chöre Deutschlands* gegründet. Vorsitzender des Verbandsausschusses ist Musikdirektor Th. *Müngersdorf.*

Die *„Deutsche Musikgesellschaft"* hat nunmehr die genauen Angaben über den vom 4.—8. Juni d. J. in Leipzig stattfindenden musikwissensch. Kongreß veröffentlicht. An öffentlichen Veranstaltungen bietet diese Tagung u. a. den Vortrag „Musikwissenschaft und Kunst der Gegenwart" von Professor Schering-Halle. In die Kongreßtage fällt ferner das *Händelfest* unter Leitung von Professor Dr. Straube und Generalmusikdirektor Brecher. Zur Aufführung vorgesehen ist die Oper „Tamerlan", die Oratorien „Salomo" und „Theodora"; statt des letzteren vielleicht auch „Athalia", „Alexander Balus" oder der „Belsazar". Die Konzerttage dauern vom 6.—8. Juni. Eine moderne Oper am Freitag und eine Motette am Sonnabend mittag leitet die musikalische Feier ein; die Motette wird alte Musik des 14. bis 16. Jahrhunderts bringen. Es folgt am Sonnabend, den 6. Juni, abends, das erste Händel-Oratorium im Gewandhaus, am Sonntag vormittag ein Händel-Orchesterkonzert mit Weltlichen Kantaten und Concerti grossi, abends Händel-Oper. Am letzten Tage vormittags Kammermusik mit Kammer-Duetten, einem Violinkonzert usw., abends das zweite Händel-Oratorium. Inzwischen finden nichtöffentliche Sektionssitzungen und öffentliche Vorträge führender Musikwissenschaftler, wie Professor Guido Adler-Wien u. a., statt.

„Der Hilfsbund für deutsche Musikpflege“ veranstaltet am 18. April im Marmorsaal des Berliner Zoo ein großes Fest, das aus einem Konzert erster Künstler, einem Ball und einer Tambolalotterie besteht. Für letztere haben erste Klavierfirmen wie Bechstein, Blüthner, Ibach, Seiler, Förster, Ritmüller, Schwechten u. a. je einen Stutzflügel zugesagt. Auch der Musikverlag wird sich an der Tombolalotterie beteiligen, hervorragende Künstler werden Bilder und Autographen stiften.

PERSÖNLICHES

Siegfried *Ochs* wurde an Stelle des verstorbenen X. Scharwenka zum Vorsitzenden des Verbands der konzertierenden Künstler gewählt. An Stelle von Prof. Ochs wurde Kammersänger Albert *Fischer* in den Verwaltungsrat gewählt.

August *Stradal* wurde von der Deutschen Gesellschaft für Wissenschaft und Künste zu ihrem korrespondierenden Mitgliede ernannt.

— Walter *Niemann* wurde vom Beethoven-Club am Lawrence Conservatory of Music in *Appleton* (Wisconsin, U. S. A.) zum Ehrenmitgliede ernannt.

Paul *Graener*, der ausgezeichnete Leipziger Komponist, wurde von der philosophischen Fakultät Leipzig zum Ehrendoktor ernannt, zu welcher hochbedeutsamen Ehrung wir dem Künstler unsere Glückwünsche darbringen.

Geburtstage und Jubiläen.

— Seinen *70. Geburtstag* beging am 12. Februar in Dresden der Pianist und Musikpädagoge Prof. Bertrand *Roth.* Roth stammt aus der Schweiz (geb. 1855 in Degersheim b. St. Gallen) erhielt aber seine Erziehung und musikalische Ausbildung in Deutschland. Nach Absolvierung des Gymnasiums in Plauen i. V. bezog er die Universität Leipzig als stud. phil., um sich aber dann ganz der Musik zu widmen. Nachdem er seine Studien auf dem Konservatorium daselbst bei Wenzel, Jadassohn und Reinecke abgeschlossen, wurde er noch Schüler Liszts (1877 bis 1880). 1880—82 wirkte er darauf als Klavierlehrer am Dr. Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. und dort rief er mit Schwarz und Fleisch 1882 das Raff-Konservatorium ins Leben. 1884 übersiedelte er nach Dresden, wo er zunächst am Konservatorium tätig war, von 1890 an aber nur noch Privatunterricht erteilte; erfolgreich, wie mancher bekannt gewordene Schüler (Percy Sherwood, Emil Kronke u. a.) bezeugte. Im Jahre 1901 rief er in seinem Musiksalon Sonntags-Matinéen ins Leben, die ausschließlich zeitgenössischen Komponisten gewidmet waren und die über Dresden hinaus bekannt wurden. Roth versuchte sich auch als Komponist mit Klavierstücken, Liedern u. a. m., und der Musikpädagog. Verein in Dresden ehrte ihn anläßlich seines Geburtstages mit einem ihm in dieser Eigenschaft gewidmeten Musikabend. Fritz Busch und die Staatskapelle aber luden ihn zur solistischen Mitwirkung in einem der Sinfoniekonzerte ein; er spielte Beethovens G-Dur-Konzert. O. S.

In dem Kammersänger Friedrich *Plaschke* feierte ein verdienstvolles Mitglied des Dresdner Opern-Ensembles sein 25jähriges Bühnenjubiläum.

Die einst allerorts gefeierte Kammersängerin Berta *Bianchi-Pollini* feierte am 28. Januar in Salzburg ihren 70. Geburtstag. Die beliebte Künstlerin erfuhr von Stadt und Regierung zahlreiche Ehrungen. U. a. wurde ihr die silberne Mozart-Medaille verliehen.

Der bekannte Musikschriftsteller Rat Hermann *Sonne* in Darmstadt, der langjährige Vorsitzende des dortigen Richard Wagner-Vereins, konnte am 3. März seinen 60. Geburtstag feiern. Der Verein veranstaltete ihm zu Ehren ein außerordentliches Vereinskonzert.

Anläßlich des 60. Geburtstages von Paul *Ertel* haben in Berlin eine ganze Reihe von Konzerten stattgefunden, von denen besonders ein ganzer, Ertel gewidmeter Abend des Berliner Tonkünstlervereins hervorzuheben ist. In den Konzerten hörte man die „Lieder der Nacht“, das G-Dur-Konzert für Violine allein, die Klaviersuite op. 26, die Sonate für Violine und Klavier op. 50, die Klavierstücke „Pierrette, Pierrot“, das Streichquartett Hebraikon op. 14 u. a. mehr und bekam somit wenigstens teilweise einen Überblick über das Schaffen Ertels. Dem Jubilar wurden herzliche Beifallskundgebungen zuteil.

Geheimrat Dr. *Siemon*, der langjährige Vorsitzende und Leiter des Musikvereins in Münster, feierte kürzlich seinen 70. Geburtstag. Unter den zahlreichen Ehrungen, die ihm zuteil wurden, sei ein großartiger Fackelzug der münsterischen Sänger erwähnt.

Wie uns eben noch mitgeteilt wird, feiert am 5. März Prof. Otto *Richter*, der Kantor der Dresdener Kreuzkirche, seinen 60. Geburtstag. Wir werden im nächsten Heft eine kurze Würdigung des Mannes bringen.

Ebenso feierte der Organist der Dresdener Kreuzkirche, Bernhard *Pfannstiel*, einer unserer ausgezeichnetsten Organisten, letzthin sein 50jähriges Künstlerjubiläum.

Todesfälle.

† Detlev *Grümmer*, Kammermusikus und Konzertmeister a. D. zu Gera.

† Emma *Baumann*, die einst in Leipzig sehr gefeierte Koloratursängerin, im Alter von 72 Jahren. Fr. Baumann war einst eine sehr bedeutende Sängerin mit ziemlich großem Rollengebiet, besonders auf dem Gebiet der Mozartschen Oper eine Spezialistin. Lange Zeit, bis vor dem Krieg, gehörte sie in den Lehrkörper des Konservatoriums.

† Karl *Werner*, Musikschriftsteller und Chorleiter in Frankfurt) im Alter von 41 Jahren.

† J. Julius *Major*, der ungarische Komponist und Musikpädagoge im Alter von 65 Jahren. M., der in Budapest lebte, war ein Lieblingsschüler Liszts und hat sich durch seine Sinfonien, Serenaden, Quartette, Sonaten, auch einer Oper, sowie verschiedenen Unterrichtswerken einen geachteten Platz unter den ungarischen Tonsetzern erworben. J. F.

† in Ebingen in Württ. die 84jährige Witwe Wilhelm *Baumgartners*, des bekannten Schweizer Chorkomponisten, des Schöpfers der schweizerischen Nationalhymne: O mein Vaterland (Gedicht von Gottfried Keller).

† zu Frankfurt a. M. im Alter von 46 Jahren ist Carl *Heyse* der hochgeschätzte Orgelvirtuose und Lehrer am Hochschen Konservatorium. H. war auch Organist der deutschreformierten Gemeinde und der Museumsgesellschaft.

† Kapellmeister und Musikdirektor Kleophas *Schreiner* zu Altona im 88. Lebensjahr.

† Luigi *Botazzo*, der Organist der Kathedrale zu Padua, im Alter von 79 Jahren. B., der seit seinem 9. Lebensjahre blind war, galt in Italien als der bedeutendste Organist und zugleich Regenerator des Orgelspiels. Zahlreiche Orgelwerke, auch theoretische Schriften entstammen seiner Feder.

Berufungen.

— Arthur *Himmighofen* nach Ablauf der Spielzeit als Intendant an das Lübecker Stadttheater.

— Joseph *Krips*, Kapellmeister an der Wiener Volksoper, als musikalischer Leiter an das Dortmunder Stadttheater.

— Der Baritonist Dr. Theo *Lierhammer* als Professor an die Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien.

— Leonid *Kochanski*, der bekannte Pianist, als Professor an die Kaiserl. Akademie für Musik in Tokio.

— Kapellmeister Albert *Bing* vom Friedrich-Theater in Dessau zum ersten Kapellmeister an das Coburger Landestheater.

— Ignatz *Waghalter* zum Nachfolger Stranskys an das New Yorker Staatsorchester.

— Der Komponist Alfred *Bruneau* zum Nachfolger Gabriel Faurés an die Pariser Akademie der schönen Künste.

— Emilie *Thurow* aus Basel als Leiterin einer Violinklasse an das Konservatorium in Hagen. Fräulein Th. ist aus der Schule von Prof. Szantó und Prof. Bram-Eldering hervorgegangen.

— Dr. Walther *Meyer-Giesow* zum Dirigenten des Oberhauser Musikvereins (nicht Jos. Trümper, wie berichtet wurde).

— Prof. *d'Arnals* von der Berliner Großen Oper als Oberspielleiter an die Düsseldorfer Oper.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— In Eibenstock i. Erzgeb. kam Max Bruchs „Lied von der Glocke" von dem durch Kirchenchor und Männergesangverein verstärkten *Chorgesangverein* unter Kantor *Hennigs* Leitung vor ca. 1100 Zuhörern zu eindrucksvoller Wiedergabe. Mitwirkende: Zwickauer Stadtkapelle und Siegenbachsches Vokalquartett.

— Der *Schülerchor der Oberrealschule im Norden zu Leipzig* absolvierte unter seinem Leiter Studienrat Max *Fest* letzten November eine von schönstem Erfolg begleitete Konzertreise durch Österreich.

— Der besonders durch die Pflege alter geistlicher Chorkunst bekannte *Benkelsche a-cappella-Chor* in Chemnitz veranstaltete am 1. Februar ein Konzert mit Chorwerken von Ingegneri, Orlandus Lassus, Bruckner, Wilh. Berger und Rheinberger.

— *Prokofieffs* Klavierkonzert C-Dur op. 26 kam durch die vorzügliche Pianistin Elsa *Rau* in Chemnitz zur deutschen Erstaufführung.

— Der Vierteltonprofessor Alois *Hábà* schrieb zwei Bühnenwerke: „Die Sexualität" und „Die Selbsterhaltung". Besetzung: Vierteltonklavier, Streichquintett, zwei um einen Viertelton verschieden gestimmte Harfen und zwei Vierteltonklarinetten. Die abstrakte Darstellung gewisser Vorgänge operiert mit Kino- und Farbenbildern. — Das alles klingt tätsächlich vierteltonmäßig. Sexualität und Viertelton, übrigens gar nicht schlecht!

— Anläßlich der Rektor-Inauguration von Josef Marx an der Wiener Musikhochschule brachte das Akademietheater unter der Regie von Prof. Turnau Mozarts „*La finta semplice*" zur Aufführung.

— *Paderewski* spielte im Vatikan vor dem Papst. Seit Liszt wurde keinem diese Ehre mehr zuteil.

— Der Violinvirtuose Dr. Karl *Brückner* veranstaltete in Karlsruhe zyklische Abende mit einheitlich durchgeführten Programmen. So gelangten letzthin an 3 Abenden sämtliche Violinsonaten Beethovens zur Aufführung. Weitere Abende sollen „Die Entwicklung von Brahms bis zur Gegenwart" und andere wertvolle Programme vermitteln.

— Das Prager Landestheater, eine altehrwürdige deutsche Kulturstätte, soll einem Communiqué der tschechischen Regierung zufolge abgebrochen werden.

— Der Wiener Stefansdom hat ein elektrisches Läutwerk bekommen. Nunmehr können alle Glocken — auch die größte seit 50 Jahren nicht mehr erklungene Glocke „Die Pummerin" — wieder geläutet werden.

— In Amerika sind im letzten Jahre, wie statistisch festgestellt wurde, 2000 Orgeln im Gesamtwert von 12 Millionen Dollars gebaut worden.

— In der letzten Spielzeit gelangten in Paris von den dortigen Orchestern 526 deutsche Werke gegen-

über 322 französischen zur Aufführung. In der Oper erlebte Wagner 334, der meistgespielte Franzose Saint-Saëns dagegen nur 111 Aufführungen.

— Zwecks Sammlung von Negerliedern haben sich in Amerika zwei Gesellschaften gebildet. Die eine, die nur aus Schwarzen besteht, will vor allem die religiösen Gesänge ihrer Rasse in einer Sammlung vereinigen.

— Robert *Müller-Hartmanns* Ouvertüre zu Büchners Leonce und Lena, die vor kurzem mit großem Erfolg in Winterthur aufgeführt wurde, erschien bei D. Rather, Leipzig.

— Das im vergangenen Winter gegründete *Westfälische Vokal-Terzett* (Martha Meyer, Eva v. Skopnik, Hedwig Säumer) konzertierte bereits erfolgreich in Westfalen, Hessen, Rheinland usw. Die Presse rühmt ihm bei glänzender Technik eine frische, ungekünstelte Natürlichkeit nach.

— In Budapest plant man nach Weimarer Muster die Errichtung eines Liszt-Museums. Von den kürzlich entdeckten 100 Originalbriefen Liszts — die Besitzerin ist die engl. Opernsängerin Susanne Strong — hat ein ungarischer Kunsthändler 13 Stück für das neu zu gründende Museum als Schenkung erworben.

— Auf dem Musikfest in Prag vom 15.—19. Mai gelangt Rudolf *Karels* sinfonische Dichtung „Dämon" (Verlag Simrock) zur Aufführung.

— Friedrich *Rippich*, ein junger 15jähriger Pianist aus der Schule von Prof. Kurt Schubert, hatte in seinem ersten Berliner Klavierabend einen starken Erfolg.

— Nino *Neidhardts* neues Werk „Andersen-Märchen-Sinfonietta" op. 34 für großes Kammer-Orchester wurde vom Direktorium der Liga für musikalische Kultur (Dresden) zur Aufführung für ihre sämtlichen Konzert-Zyklen im In- und Auslande angenommen.

— W. *Böhmes* Oratorium „Die heilige Stadt" ist bis dahin für 26 Orte registriert.

— Der neue musikalische Leiter des Freiburger Stadttheaters, Ewald *Lindemann*, hat eine *Arbeitsgemeinschaft für neue Musik* gegründet, die vierzehntägig unentgeltliche Konzerte veranstaltet.

— In Heidelberg wurde zum Gedächtnis des verstorbenen Philipp *Wolfrum* eine Gedenktafel enthüllt. Bei der daran anknüpfenden Gedenkfeier kamen Orgel- und Gesangswerke W.s zur Wiedergabe, wie auch am gleichen Abend in der Stadthalle unter Dr. Poppens Leitung eine eindrucksvolle Aufführung des Wolfrumschen Weihnachtsmysteriums stattfand.

— In England hat man ein Preisausschreiben zur Schaffung einer Nationalhymne veranstaltet.

— Paul *Graener* hat von Gerhart Hauptmann die Rechte erlangt, Hanneles Himmelfahrt zu komponieren.

— *Aberdeen.* Die *Sherwood School of Music* (Walter *Pfitzner in Aberdeen* (South Dakota) und der *Beethoven-Club im Lawrence Conservatory of Music* (Ludolph *Arens*) in *Appleton* (Wisconsin) veranstalteten im November und Dezember zwei von ihren, um die Einbürgerung deutscher Kunst im mittleren Westen Nordamerikas hochverdienten Hochschulleitern und deren Meisterschülern bestrittene und durch kurzen biographischen Vortrag eingeleitete *Walter Niemann-Klavierabende*, an denen die Hauptwerke seiner letzten Schaffenszeit (Kleine Sonaten, Das magische Buch, Der Orchideengarten, Pharaonenland, Japan, Alt-China, Louisiana, Sevillana u. a.) mit großem Erfolg zur Erstaufführung gelangten.

ZU UNSERER NOTENBEILAGE

An erster Stelle findet man das Lied „Willst du dein Herz mir schenken", von dem der Hauptartikel handelt. Die Bearbeitung von A. Heuß geht über die gewöhnliche Akkordaussetzung etwas hinaus, greift gelegentlich zu einigen selbständigen Motiven, um dem Lied auch nach dieser Seite hin einen künstlerischen Charakter zu geben, sofern sich eben nicht jeder Bearbeiter zu den „Akkordarbeitern" zählt. — Die Lautenstücke J. S. Bachs sind selbst unter Bachkennern immer noch sehr wenig bekannt, fehlen sie doch selbst in der Ausg. der Bach-Gesellschaft. Vorliegende Gigue hat unser früherer ausgezeichneter Mitarbeiter Alexis Hollaender († 1924) für Violine und Klavier in einer mustergültigen Weise bearbeitet und dürfte allen Bachfreunden überaus willkommen sein.

AUFRUF

Zur *Subskription auf Lieder von Armin Knab.* Wir möchten nicht verfehlen, die zahlreichen Freunde des feinsinnigen Liedkomponisten darauf hinzuweisen, daß nunmehr auch auf die 12 *Lieder nach A. Mombert* und die 8 *Lieder nach St. George* eine Subskription in zwei Heften zu Mk. 3.50 und 2.50 eröffnet worden ist und zwar bis 21. März. Die Erklärung usw. geschieht an Dr. *Martin Knapp*, München, Clemensstr. 102, Postscheckkonto München Nr. 12222.

GESCHÄFTLICHE MITTEILUNGEN

Diese Nummer enthält eine Beilage „Musikberichte aus deutschen Städten" als Fortsetzung der Rubrik „Konzert und Oper".

Fortsetzung des redakt. Teils S. 182

Die nächste Nummer erscheint am 15. April

BEILAGE NR. 1 ZUR MÄRZ-NUMMER 1925
DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Musikberichte aus deutschen Städten

AACHEN. Hans *Gal*, dessen Oper „Die heilige Ente" in Aachen erfolgreich aufgeführt wurde, suchte vergeblich mit seiner „sinfonischen Phantasie" tieferes Empfinden wachzurufen; die Arbeit ist nicht schlecht, aber zu wenig bedeutsame Gedanken, zu wenig Innerlichkeit. Als einen Künstler von Gottes Gnaden lernten wir Emanuel *Feuermann* kennen. Das auf Virtuosität zugeschnittene Dvořak-Konzert machte ihm augenscheinlich gar keine Schwierigkeiten: er spielte hinreißend, mit absoluter Sauberkeit, und einer Tonschönheit, wie ich sie noch kaum gehört habe... Das nächste Konzert brachte die Böcklin-Suite von Max Reger und „Mahlers Lied von der Erde". Ilona *Durigo* gegenüber konnte Alfred *Wilde* aus Berlin als Tenorist, wenn auch ein geschmackvoller Sänger, kaum wirken. Das im III. Konzert aufgeführte „Te Deum" von Braunfels wurde von uns mit denselben Solisten schon im Vorjahr gewürdigt. Der günstige Eindruck von damals wurde nicht verwischt. Franz Schuberts Rosamunden Ouverture, die den nächsten Abend einleitete, erwartete man eigentlich auswendig dirigiert. Interessant war „Hyperion" von Richard *Wetz* für Bariton-Solo, Chor und Orchester, dessen Baritonpartie von Fritz *Düttbernd* vom Aachener Stadttheater, etwas massiv, aber sonst ganz gut herausgeholt wurde. Das Werk selbst berührt durchaus angenehm. Der orchestrale Teil ist entschieden bedeutungsvoller als der vokale. Die Arbeit ist thematisch klar und tonal und zeigt lyrischen Schwung. Anton Bruckners IX. hatte Dr. Raabe gut vorbereitet. Ich habe das Empfinden, daß der größte Teil des Publikums für die Tiefe des 2. Satzes noch nicht reif ist. Was ist schließlich über den Abend zu sagen, an dem Skrjabin sein „Lied von der Verzückung" gespielt wurde? Er hätte ruhig noch etwas mehr Spektakel machen können, auf *die* Art und Weise wäre doch nie eine Verzückung zustande gekommen. Emil Bohnkes Violinkonzert versuchte ein vorzüglicher Künstler, Prof. *Kuhlenkampf-Post* uns schmackhaft zu machen, trotz seiner hervorragenden Fähigkeiten wird es ihm kaum gelingen, dieser Komposition den Weg zu bahnen. Beethovens II. bildete einen versöhnlichen Abschluß. Das *Aachener Streichquartett* veranstaltete zusammen mit Hans *Bruch* einen Kammermusikabend. Mit Beethovens „Appassionata" zeigte sich Bruch als firmer Pianist, der über eine gediegene Technik verfügt, aber das gewaltige Werk inhaltlich nicht restlos bewältigte; gut hingegen fand er sich mit Schuberts Klavier-Trio Werk 99 ab, das er feinsinnig, poetisch interpretierte. Auch in das A-Moll Quartett (Werk 29) desselben Meisters hatten sich die Quartettgenossen Fritz *Dietrich*, Anton *Goebel*, Leo *Fischer* und Hans *Moth* stimmungsvoll hineingelebt. Ein Pianist von ganz besonderer Qualität ist Walter *Rummel* aus Berlin. Er hatte sich Beethovens Appassionata gewählt und erfüllte sie mit der temperamentvollen Glut seines künstlerischen Empfindens. Neben „3 geistigen Harmonien" von Liszt und Beethovens Appassionata waren es Klavier-Übertragungen der Tripel-Fuge von Bach (Busoni) und fünf Choralvorspiele Bachs (von R. selbst übertragen), die einen nachhaltigen Eindruck hinterließen. Noch nie hörten wir ein so vollendetes dynamisches Schattieren von dem zartesten pp bis zur Kraft elementaren Auftürmens von wuchtigen Akkorden, die gleichsam eine Cyklopenmauer tönend vor uns erstehen ließen, wie in jener herrlichen Tripelfuge. Es war ein musikalisches Erlebnis! Musikdirektor Pochhammer

AUGSBURG. Geurteilt nach der Fülle der Ereignisse kann man dem Musikleben Augsburgs eine rege Betriebsamkeit nicht absprechen. Freilich gilt dies erst, seit die maßgebenden Stellen den künstlerischen Nötigungen der Presse nicht mehr ausweichen konnten. Das Ziel dieses anscheinend immer noch nicht beendeten Streites ist die Überwindung indolenter Nachlässigkeit, wie sie unter dem bereitwilligen Schutze der Stadt bislang sich noch erfolgreich breitmachen konnte. Das vorläufige Ergebnis ist eine wenigstens äußerliche Bemühung, den Anschluß an die Kunst der Gegenwart zu gewinnen. Grundsätzlich aber ist noch nicht erreicht, daß die Leistungen wie es selbstverständlich sein müßte, mindestens das letzte an peinlicher Sorgfalt und künstlerischer Gewissenhaftigkeit aufweisen. Und so ist es ganz natürlich, daß die *städtischen Sinfoniekonzerte* unter Kapellmeister Joseph *Bach* trotz aller Bestrebungen nur ganz klägliche Resonanz im musikliebenden Publikum finden. Einige Leistungen müssen allerdings größte Anerkennung finden; so z. B. die gute Wiedergabe von Bruckners IX. und Te Deum durch den *Liedertafelchor* und ausschließlich einheimische Solisten; die Aufführungen von Borodins Es-Dur-Sinfonie und eines B-Dur-Klavierkonzertes von Serge Bortkiewicz, in dem Hanns *Wolf* ein außerordent-

liches Können bewies, und die Wiedergaben von Schrekers „Vorspiel zu einem Drama" und Straußens „Zarathustra".

Gegenüber den Sinfoniekonzerten gewannen die *städt. Kammermusikabende* unter Prof. Heinrich Kaspar *Schmid* an Bedeutung, obwohl sie nicht unbedenklich nach Pädagogik und Popularität tendieren. Von ihren Aufführungen wären herauszugreifen Giov. Mossis C-Moll-Violin-Sonate (Emil *Preissig*), Bruckners Quintett und Schuberts F-Dur Oktett (mit dem verstärkten Paepke-Quartett), Thuilles Blasquintett und ein Weihnachtsabend, der auch ansprechende Kompositionen H. K. Schmids brachte. Die Verpflichtung Heinrich Kaspar Schmids als Direktor der noch unter *Schilling* reorganisierten Musikschule erweist sich gerade in bezug auf sie überaus glücklich, wenn auch damit für den öffentlichen Musikbetrieb nichts Ausschlaggebendes erreicht wurde.

Im Theater haben sich die Verhältnisse dahin geändert, daß man durch Gastverpflichtungen Dr. Otto Erhardts-Stuttgart den Opernaufführungen wenigstens von der Regieseite her zu der nötigen Auffrischung verhalf. Eine durchgreifende Neubelebung ist damit naturgemäß noch nicht erreicht, was sich besonders in den Durchschnittsaufführungen mitunter sehr bedauerlich geltend macht. Die außergewöhnlichen Darbietungen aber stehen fast alle im Zeichen bedeutender Gastspiele. Eine recht gute, gänzlich bodenständige Leistung war die Neueinstudierung der „Hugenotten" unter der Regie Direktor Carl *Häuslers*. Das Solopersonal verfügt über durchweg sehr schätzenswerte Fähigkeiten, so daß es um so bedauerlicher ist, daß ihm kein überragender und tatkräftiger Führer, sei es als Dirigent, Spielleiter oder Dramaturg zur Seite steht.

Weiterhin bedeutungsvoll für das hiessige Musikleben waren die Veranstaltungen des *Oratorienvereins*; Bruckners F-Moll-Messe, Haydns Schöpfung unter Kapellmeister Karl *Tutein*, Schrekers „Schwanengesang" und Joseph Messners „Sinfonietta" und als Uraufführung Nötzels Ouvertüre „Fasching", der allerdings keine übermäßige Bedeutung eignet, da sie dem dionysisch-tragischen Zug des Karnevals ganz negiert und sich einzig im Klang erschöpft. Erwähnt seien noch eine Morgenaufführung, die Messner mit Liedern, Orgel- und Klavierwerken und Otto Siegl-Wien mit Liedern, Cello-Sonaten und einem „Burlesken-Streichquartett" einführte. Zum Schluß seien noch genannt die Bruckner- und Corneliusfeier des *Augsburger Tonkünstlervereins*. Ludwig Unterholzner

BADEN-BADEN. Im Mittelpunkte des 2. Sonderkonzertes des *Städtischen Orchesters* stand das erste Baden-Badener Auftreten Vasa *Prihodas*, des jungen tschechischen Geigers, der jetzt mit Recht soviel von sich reden macht. P. ist ein grundmusikalischer Künstler und ein wahrhaft großer Geigenspieler. Wenn einer Liszts Worte wahr macht, daß die Virtuosität Mittel und nicht Zweck sein soll, dann ist es dieser junge, bescheidene, innerlich glühende Geiger, dessen Technik geradezu gespenstisch kühn ist. Unsere Stadt, die selbst längere Zeit kein außergewöhnliches musikalisches Talent hervorgebracht (die Zeit der Anna Zerr liegt weit zurück), sieht ein solches jetzt in der jungen Mezzosopranistin Marie Antoniette *Schütze* heranreifen, die jetzt ihr erstes Konzert gab und mit der Sextus-Arie und Brahmsliedern Proben eines in jeder Hinsicht großen Talents gab. A. M.

BARMEN. Unsere musikfreudige Stadt hat wohl noch nie eine solche Menge von Konzerten aller Art gesehen wie in den 3 Monaten vor Weihnachten. Wer Zeit und Geld genug hatte, konnte an manchen Tagen mehrere musikalische Aufführungen besuchen. Die natürlichen Folgen eines derartigen Überangebotes stellten sich nur zu bald ein. Manche an sich beachtenswerte Veranstaltungen fanden vor leeren Plätzen statt und brachten nicht die Selbstkosten ein. Hier und da war es auch lediglich Eigenliebe, sich vor der Öffentlichkeit breit zu machen. So geschah es, daß ein Verein sein 10jähriges Bestehen durch ein 4tägiges Musikfest feierte, das, wie mir erzählt wurde, mit einen Fehlbetrag von 2000 Mk. abschloß. — Dieser Bericht kann nur kurz das Wesentliche behandeln, was die Konzert-Sündflut uns bisher beschert hat.

Die Konzertgesellschaft, diesen Winter von Hans *Weißbach*-Hagen i. W. sehr tatkräftig geleitet, erfreute durch eine stilvolle Aufführung von Händels gerade für unsere Zeit symbolischen Judas Makkabäus, bearbeitet von H. Stephani, der dem kraftvollen Oratorium eine einheitliche, rüstig vorwärtsschreitende Handlung gab. Nicht nur die Chöre kamen eindrucksvoll zu Gehör, sondern auch die Solisten — Henny *Wolf*, Maria *Kunz*, Fritz *Kraus*, Alfred *Kasen* — brachten ihre Partien zu nachhaltiger Wirkung. Ein anderes Werk desselben Komponisten, Belsazar, hörten wir in gleichfalls lobenswerter Darbietung durch den *Oratorienchor* Barmen-Elberfeld (Dirigent H. *Inderau*).

Große Verdienste um das Wuppertaler Musikleben erwirbt sich H. *Siewert*, Leiter einer bewährten Musikschule in Barmen. Für den laufenden Winter sind nicht weniger als 10 Musikabende angesetzt. Bruckners 100. Geburtstag wurde festlich begangen durch eine wohlgelungene Wiedergabe der E-Moll-Messe, des „Ecce sacerdos magnus", des Graduale „Christus factus est" seitens des von Professor *Mölders* trefflich geleiteten *Kölner Domchores*. Von Bruckner hörten wir aus demselben Anlaß noch dessen E-Moll-Sinfonie, das selten gespielte herbe F-Dur-Quintett und eine Wagner nachempfundene Ouvertüre G-Moll aus dem Nachlaß.

Nach wie vor erfreut sich die Kammermusik eifriger Pflege. Das *Schoenmaker*-Quartett, welches auch außerhalb viel Anerkennung inzwischen gefunden hat, trug in mehreren Konzerten sämtliche Beethoven-Quartette meisterhaft vor. Noch zu wenig originell ist eine G-Dur-Sonate des jugendlichen Komponisten Rudolf Peters in Bonn.

Bach-Verein (Dirigent G. *Deetjen*) und *Madrigalchor* (Frl. *Potz*) kultivieren mit Eifer und Erfolg die geistliche Musik: Kantaten von Weckmann, geistliche Konzerte und das Vater Unser von H. Schütz, eine 5stimmige Motette von Kuhnau, Choräle von S. Bach, das 8stimmige „Wohl bin ich nur ein Ton" von S. Ritter, „Macht hoch die Tür" von J. Weismann, Christmotette von Baußnern, Weihnachtskantilene von Mojsisovics.

Manch schönen Erfolg hat die Bühne Barmen-Elberfeld aufzuweisen. Tüchtige und fleißige Kräfte besitzen wir in dem 1. Kapellmeister Fritz *Mechlenberg*, den Solisten Mary *Himmler*, Else *Müßigmann*, Agnes *Hellendorf*, den Herrn *Larser*, *Könker*, *Poerner und Türck*. Der Chor ist zwar klein, aber um so leistungsfähiger, so daß er größeren Ansprüchen wie im „Barbier von Bagdad" (Cornelius) vollauf genügte. Erfolgreich aufgeführt wurden u. a. Fidelio, Fliegender Holländer, Barbier von Sevilla, Oberon, Cosi fan tutte, Iphigenie in Aulis. An den Abenden, wo die „Neureichen" als Abonnenten die Reihen füllen, ist das Haus ausverkauft, sonst treten dieselben Erscheinungen wie häufig in den Konzertsälen zutage: viele Plätze, die unbesetzt bleiben. H. Oehlerking.

BOCHUM. *Suters „Sonnengesang"*. Ein halbes Jahr nach ihrer Schweizer Uraufführung gelangte durch R. *Schulz-Dornburg* die bedeutende Chorschöpfung Hermann Suters „Le Laudi" (Cantico delle creature) in Bochum zur deutschen Erstaufführung. Leider konnte der Darbietung nur die Bühne des Stadttheaters zur Verfügung stehen, deren Kulissenhaus viel von dem Chorklang verschlang. Wenn solche Kunst vollwertige Wirkungen auslösen soll, wodurch die Singenden ihre aufgewandten großen Mühen belohnt sehen wollen, so darf der Bau eines würdigen städtischen Konzertsaales nicht länger mehr hinausgeschoben werden. Die Komposition Suters bringt in einer großformatig angelegten, neunsätzigen geschlossenen Bilderreihe eine mannigfaltig gefügte vokale Architektonik, deren Inhalt die Dank- und Ergebungsstimmung der Geschöpfe des Weltalls gegen den Meister ihres Ursprungs malt. Wohltuender Wechsel zwischen Chor- und Solostimmen, bald in getrennten Partien, bald homo- oder polyphon gediegen miteinander verwoben, wobei sich die Einzelgesänge in weichen, doch sicheren Konturen vom Untergrund abheben, schafft blühendes Leben in südlichen Farben. Ein rechter Stoff für die Stimmenpracht italienischer Kirchensänger! Da das Harmoniegewebe auf der Basis des Gregorianischen Chorals steht, ist der mystische Reiz der Sätze verbürgt. Besonders lohnende Höhepunkte liegen in den leuchtenden Ecksätzen, großartig getürmten Fugen, (im Lobgesang auf das Feuer paart sich beispielsweise eine vokale Tripelfuge mit 22 Passacagliavariationen des Orchesters) und verklärten Sologesängen. Vom ausführenden Chor wird ein hohes Maß technisches Könnens gefordert. Die Bochumer Sänger, vornehmlich in den Frauenstimmen trefflich besetzt, standen mit dem Knabenchor des staatlichen Gymnasiums sattelfest auf dem Posten und hatten sich in die Mischung von altklassischem Stil und modernem Modulationsfluß bei gewissenhafter Beachtung der rhythmischen Verschiebungen gut hineingelebt. Geschmeidige Deklamation zierte die sequenzmäßig geführten Untermalungen der Soli, sowie die a-cappella-Stellen, deren saubere Intonation besonders zu loben war. Für die schwungvollen polyphonen Teile durfte im Interesse einer strahlenderen Klangwirkung den geteilten Stimmgruppen des Männerchores noch eine zahlenmäßige Verstärkung willkommen sein. Schulz-Dornburgs ekstatische Belebung der Partien holte nach gewissenhaftester Vorbereitung das Menschenmöglichste aus dem ihm zur Verfügung stehenden, willigen Chorkörper heraus. Das *städt. Orchester* diente seinem Part, wie immer, zuverlässig und verteilte bestens Licht und Schatten, so daß das tonmalerische Moment feine Plastik erhielt. Das Solistenquartett bestand aus Margot *Hinnenberg-Lefèbre*, Maria *Philippi*, August *Richter* und Michael E. *Gitowski*. Es löste seine schwierige Aufgabe namentlich in den drei Oberstimmen mit großen technischem Rüstzeug und feinfühligem Vortrag. Eine über jedes Lob erhabene Leistung war die Deutung der Altpartie, welche den Hymnus der Mutter Erde faßt. Am Ende gab es einen Beifallssturm, wie ihn Bochums Konzerte in letzter Zeit nicht mehr erlebt haben. M. Voigt.

BONN. Von neuen Werken hörten wir in der letzten Zeit Hindemiths Marienleben, womit das musikwissenschaftliche Institut der hiesigen Hochschule durch sein Mitglied, Operndirektor *Frölich*, und Frl. *Ibald* (Düsseldorf) in dankenswerter Weise bekannt machte. Regina *Schmidt* (Essen) sang in einem städt. Kammermusikkonzert unbedeutende Lieder aus Patakys Chinesischer Flöte und drei im streng linearen Stil — freilich harmonisch nicht rücksichtslos — komponierte geistliche Lieder von Kaminski, deren Ausdrucksstärke und konzentrierte Gestaltung stark zu fesseln vermochten. Ein neues Streichquartett von Straeßer brachte uns das Schulze-Prisca-Quartett. Die große Chorsinfonie: „Die Macht des Liedes" von Karl Kämpf wurde nach der Uraufführung auf dem Sängerbundfest in Hannover

und einer Aufführung in Aachen und Leipzig auch hier durch den Bonner Männer-Gesangverein unter W. *Weinberg* mit mächtiger Wirkung zur Wiedergabe gebracht. Die deutsche Uraufführung erlebte hier eine Messe des Schweizers Ivar *Müller*, die sich von den heute vorherrschenden Konzertmessen durch ihre der liturgischen Handlung streng angepaßte kirchliche Gestaltung unterscheidet und sich gleichzeitig durch einen bedeutenden musikalischen Gehalt auszeichnet.

Das eigentlich städtische Musikleben war recht schwach. Nennenswert ist nur eine Aufführung von Händels Israel in Ägypten durch den städtischen Gesangverein unter Generalmusikdirektor F. Max *Anton*. Der Bachverein unter W. *Poschadel* veranstaltete einen verdienstvollen Kantatenabend. *Richard Strauß* hielt auch hier mit H. *Rehkemper* Einkehr. Ein Liederabend von Maria *Philippi* litt unter der unzulänglichen Orgel in der Beethovenhalle und wie viele städtische Konzerte unter dem Mangel des Besuchs. Ein Erlebnis von nur alljährlicher Wiederkehr bereitete uns am Schluß des Jahres der *Berliner Domchor*. Im Stadttheater fanden die Coblenzer Gastspiele unter *Sauers* musikalischer Leitung mit Fidelio und Verdis Othello lebhaften Zuspruch. Dr. Gerhartz

BRAUNSCHWEIG. Im Landestheater wird tüchtig gearbeitet, und nach Lessing kann sich seines Fleißes jedermann rühmen. Der Opernspielplan gewinnt mit jeder Woche an Mannigfaltigkeit und frisch aufblühendem Leben, die anregende Tätigkeit des Generalmusikdirektors Franz *Mikorey*, der befruchtenden Frühlingssonne vergleichbar, lockt die Kräfte aller Gebiete zur Nacheiferung. Verdis „Othello" zeigte ihn von neuer Seite, denn hier wird ihm mehr Spielraum als in den bisherigen Werken gelassen. Am besten wurde er von Chr. *Wahle* und Willi *Sonnen* unterstützt. Genau 8 Tage nach der Dresdener Uraufführung erhielten wir das „*Intermezzo*", Intendant Dr. Hans *Kaufmann* als Spielleiter und Mikorey erhoben die „bürgerliche Komödie" in glänzender Ausstattung zum künstlerischen Ereignis; ob sich das Werk aber im Spielplan hält, ist schon des platten Textes wegen fraglich; der in allen Sätteln gerechte R. Strauß fühlt sich auf dem heimtückischen Pegasus nicht sicher, das Herz geht ihm erst in den verbindenden sinfonischen Zwischenspielen auf, die in dem Walzer à la „Rosenkavalier" gipfeln. Trotz des kammermusikalischen Klanges in der Begleitung des Dialogs wurde der laut Vorrede vom Dichterkomponisten erstrebte Zweck, volle Verständlichkeit des Wortes, doch nicht erreicht. Die kurzen, abgerissenen, zusammenhanglosen Sätze, der gesamte Inhalt, der sich nie über die flachste Alltäglichkeit erhebt, gestatten weder breitere melodische Bildungen noch Vertiefung und Aufschwung; dafür entschädigen wieder orchestrale Feinheiten auserlesener Art: sunt bona mixta malis. Von den Darstellern zeichneten sich aus Albine *Nagel*, Herta *Greeff*, Willi *Sonnen* und Edgar *Ließner-Badrian*. Der Erfolg war stürmisch.

Für Klara *Kleppe*, die das hochdramatische Fach übernahm, trat Carla *Raslag-Sarten* vom Deutschen Opernhause zu Charlottenburg ein, die hoffnungsvolle 2. Vertreterin des Ziergesangs Marg. *Specht* verläßt uns leider! wieder, Mazedonien war für sie zu klein. Um die Früchte ihrer Tätigkeit im günstigsten Lichte zu zeigen, rief die neue Ballettmeisterin Hilde *Schlager* ihren Lehrer Max *Terpis* von der Berliner Staatsoper zu Hilfe und brachte bei der Gelegenheit auch die Suite von Couperin-Strauß zur Aufführung, ohne jedoch tieferen Eindruck damit zu erzielen. Die beiden Abonnementskonzerte des Landestheaters bildeten musikalische Glanzpunkte, das 1. leitete Mikorey auswendig, im 2. feierte er mit Irma *Tervani*, der ersten Dresdener Altistin, stürmische Triumphe. In den ersten „Musikalischen Erbauungsstunden" des Kammermusikers W. *Wachsmuth* erwies er sich (Beethovens Klaviertrio [op. 97] Schuberts Forellen- und Schumanns Klavierquintett) als hervorragender Kammermusikspieler.

Im „*Br. Operettenhaus*" werden gute alte und neue Werke der leichtgeschürzten Muse eifrig gepflegt, von ernster Musik wurden geboten ein Abend des *Don-Kosakenchors*, demjenigen des Bayreuther Parsifal *Melchior* mit Rich. *Trunk* mußte ein zweiter folgen, Heinr. *Schlusnus*-Berlin errang den gleichen Erfolg. Im Br. *Männergesangverein* feierte Generalmusikdirektor Carl *Pohlig* das Fest seiner 10jährigen Wirksamkeit als Dirigent, der *Bachverein* führte unter Musikdirektor A. *Therig* „Saul" von Händel auf. Als Vertreter der Geige erschienen von auswärts Lidus *Klein von Giltay* und Ibolyka *Gyarfas*, Klavierabende gaben Emmi *Knoche*, Marie *Osterloh*, Walter *Kämpfer*, der *Lessingbund* verpflichtete nach dem *Leipziger Gewandhaus*- das *Rosé-Quartett* und unsern frühern, jetzt Dresdener Bassisten Ad. *Schoepflin* zu einem Liederabende. Die Verhandlungen mit dem „Allg. Deutschen Musikverein" behufs Verlegung des nächsten Musikfestes hierher schweben immer noch, inzwischen hat Mikorey einen starken gemischten Chor zusammengestellt und übt fleißig H. Pfitzners „Von deutscher Seele". Ernst Stier.

CHEMNITZ. Aus dem ausgehenden Theaterjahr 1923/24 wäre nachzutragen, daß die Intendanz auch heuer Maifestspiele mit bedeutenden Dirigenten und Sängern veranstaltete. Eine hochgestimmte Einleitung dazu bildete die langversprochene Erstaufführung von Pfitzners *Palestrina*, die von Generalmusikdirektor *Malata* dirigiert und ausschließlich von Chemnitzer Opernsängern bestritten wurde. Groß war die Enttäuschung, daß nach

der 2. Aufführung der „Palestrina" gegen Minderwertiges zurücktreten mußte. — Das neue Theaterjahr wurde mit einer lobenswerten Meistersinger-Aufführung unter Malata eröffnet. „Hoffmanns Erzählungen" folgten, tadellos aufgefrischt durch Kapellmeister Leschetizky und Oberspielleiter Diener. Und dann wickelte sich der Spielplan ab, wie er nach ungeschriebenen Gesetzen für Provinztheater nun einmal ewig gültig zu sein scheint: viel Theatralisches, wenig Echtdramatisches. Die einzige Neuheit war *Tschaikowskys „Eugen Onegin"* . — Eine nachträgliche Strauß-Ehrung bedeutete die Neueinübung des „Rosenkavaliers" durch Ludwig Leschetizky, der auch am 100. Geburtstag Peter Cornelius' den *„Barbier von Bagdad"* in einer feinfühligen Wiedergabe herausbrachte. Gelindes Kopfschütteln, wenn nicht Entrüstung erregte bei Leuten von Geschmack die Zusammenstellung dieses feinsten musikalischen Lustspiels mit recht billigen Tanzszenen („Wiener Walzer" von Josef Bayer), obwohl Malata am Pult saß.

Im Konzertleben ist ein betrüblicher Rückgang zu beobachten. Sowohl zahlenmäßig als auch qualitativ. Immer mehr macht sich das Fehlen einer Führerpersönlichkeit bemerkbar, die sich mit Begeisterung für große Aufgaben ins Zeug legte und die trägen Massen mitrisse, so eine Persönlichkeit, wie es einst Prof. Pohle war. Der städt. Generalmusikdirektor *Malata*, gewiß ein tüchtiger Praktiker und routinierter Dirigent, aber ein Mann von kleinem Gesichtskreis, läßt die Dinge gehen, wie sie gehen. Unter seiner Ägide ist es herrlich weit gekommen. Statt des wöchentlichen Sinfoniekonzertes (wir hatten früher im Jahr 24 Sinfonie- und 6 Abonnementskonzerte) bringen wir es jetzt auf 10, höchstens 12 Konzerte, und die Programme wiederholen sich in phantasieloser Eintönigkeit. Nicht ohne Neid sehen wir auf andere Industriegroßstädte mit ähnlicher sozialer Schichtung, in denen ein ganz andres Musikleben blüht.

Das 1. Sinfoniekonzert war eine „Bruckner-Strauß-Feier" mit Bruckners 7. Sinfonie und dem hier sattsam bekannten „Heldenleben". Neuheiten gab es nur in zwei Sonderkonzerten, nämlich die grüblerische 2. Sinfonie des gediegenen Hermann *Zilcher* und die behagliche wienerisch-mundartliche Serenade Karl *Prohaskas*. — Einen Beethoven-Abend schenkte uns der aus ehemaligen Berufsmusikern bestehende Orchesterverein *„Philharmonie"* (Kapellmeister Ph. *Werner*), an dem man in Max *Pauer* (G-Dur-Konzert) endlich wieder einmal einen Pianisten großen Formats hörte.

Auch in der Kammermusik ist's still geworden. Als einziges Quartett stellte sich das *Amar-Hindemith-Quartett* mit dem etwas problematischen Concertino Strawinskys und dem aufhorchen machenden 3. Streichquartett Hindemiths vor. Ein beglückender Abend war das Konzert des *Bachmann-Trios* (Geistertrio, Brahms C-Dur, Schubert B-Dur!). An seinem ersten modernen Kammermusikabend interessierte Gust. W. *Meyer* zusammen mit Nora *Falkenberg* für zweiklavierige Musik von Busoni (Fantasia contrappuntistica), Debussy (Tempeltänze) und Reger (Passacaglia und Fuge). Moderne Orgelmusik vermittelten die Organisten Eugen Richter und Karl Hoyer, jener mit Werken von Fährmann, Karg-Elert, Reger, Moulaert, Hermann Roth, dieser mit solchen von Klose, Louis Vierne und eigenen Schöpfungen.

Nach dem eindrucksvollen Konzert des Sixtinischen Chors feierte der *Lehrergesangverein* (Prof. *Mayerhoff*) sein 40jähriges Bestehen mit einem Strauß-Bruckner-Abend (Bardengesang, Helgoland, 150. Psalm u. a.). Der *„Orpheus"* (Kurt *Bock*) widmete seine Kräfte Liszt (Entfesselter Prometheus, Heilige Elisabeth). Die *Singakademie* (Willi *Steffen*) erntete mit Haydns freundlicher B-Dur-Messe einen verdienten Erfolg, während der *Bürgergesangverein* (Paul *Geilsdorf*), der *Beamtengesangverein* (Adolf *Gelbrich*) und der *Volkschor* (Walter *Hänel*) mit ihren a-cappella-Liederabenden gute Volkskunst pflegten. Von gewissenhafter und liebevoller Versenkung in die unvergängliche Kunst Händels und Bachs zeugten die Aufführungen des *„Josua"* in der Markuskirche (Kirchenmusikdirektor *Meinel*), des *„Saul"* in der Lutherkirche (Kantor *Trägner*) und des *Weihnachtsoratoriums* in der Paulikirche (Kantor *Geilsdorf*) — alle drei musikalische Taten, an die man noch in der Erinnerung dankbar zurückdenkt. E. P.

COBLENZ. Als Mittelpunkt des hiesigen Musiklebens muß man nach wie vor das Musikinstitut bezeichnen, das unter Leitung von Generalmusikdirektor Prof. Willem *Kes* in diesem Winter 6 Abonnements- und 6 Sinfoniekonzerte veranstaltet. Prof. Kes sucht energievoll und zielbewußt sein Winterprogramm durchzuführen. Die bisherigen *Sinfoniekonzerte* brachten eine Brucknerfeier (150. Psalm; IV. Sinfonie), einen künstlerisch allerdings mißglückten Wagner-Abend (Solistin: Frau Ellen *Overgaard*, Kopenhagen) und eine im großen und ganzen befriedigende Aufführung von Joseph Haydns Jahreszeiten (Solisten: Frau Manon *Marion*-Zürich, Herr *Matern*, Düsseldorf, Herr *Krasser*, Coblenz).

In den *Abonnements*konzerten kamen 2 Erstaufführungen zu Gehör: 3. Sinfonie (D-Moll) von Gustav Mahler (Solistin: Frau Else *Dröll-Pfaff*-Düsseldorf) und das Te Deum von Walter Braunfels unter solistischer Mitwirkung von Frau A. *Merz-Tunner*, München und Herrn *Matern*, Düsseldorf. Kes hatte das Werk in allen Teilen mit größter Sorgfalt vorbereitet, so daß eine auf hoher künstlerischer Stufe stehende Aufführung zustande kam. — Anfang Oktober fand zum Gedächtnis an Bruck-

ner eine überwältigende Aufführung der VIII. Sinfonie (C-Moll) unter Otto *Klemperer* Wiesbaden statt.

Gegenüber dem rührigen Musikinstitut läßt das *Opernleben* viel zu wünschen übrig. Hier scheint es an der nötigen Initiative zu fehlen. Dr. Ludwig *Meinecke* als Intendant des Stadttheaters und Oberleiter der Oper und Regisseur Carl *Wallenda* können sich offenbar zu keiner Großtat aufraffen. In den 4 Monaten der jetzigen Spielzeit ist *eine* Erstaufführung herausgebracht worden: Hermann Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung" unter der musikalischen Leitung Hermann *Henrichs* mit Frau *Schröder-Hallensleben* als Katharina und Fritz *Bergmann* als Petrucchio. Zu Peter Cornelius' 50. Todestag hatte man sich dessen „Barbier von Bagdad", leider in Mottl'scher Fassung erinnert. Die Übernahme der „Götterdämmerung" aus der vorigen Spielzeit, die den ganzen Ring geschlossen brachte, gestaltete sich in vielen Teilen unter der völlig unzulänglichen Regie Carl *Wallendas* zu einer Katastrophe. Als eine hervorragende Brunhilde erschien wieder Frau Mimi *Wehrhardt-Poensgen* (Köln). Die letzte Neueinstudierung war Verdis „Othello", der von Dr. L. *Meinecke* am Dirigentenpult trefflich interpretiert werde. Von den Solisten seien Frau Schröder-Hallenslebens Desdemona und Fritz Bergmanns darstellerisch vortrefflicher Jago rühmend hervorgehoben. Sonst beschränkt sich der Spielplan auf Repertoireopern (Hoffmanns Erzählungen, Freischütz, Martha, Zar und Zimmermann, Carmen), deren Wiedergabe doch nur zuviel Wünsche offen läßt. —

Die Pflege der *Kammermusik* setzt sich der *Verein der Musikfreunde* zum Ziel. Auf seine Einladung erschienen hier das *Wendling-Quartett* (Stuttgart), das Werke von Brahms (op. 67) Dittersdorf (A-Dur) und Beethoven (op. 127) brachte, ferner das *Havemann-Quartett* (Berlin) mit Werken von Reger (op. 141b) Haydn (op. 77,1) und Beethoven (op. 130 mit der großen Fuge op. 133 anstatt des Finale Allegro $^2/_4$). — Hermann *Henrich* setzt die in Vorjahren veranstalteten Kammermusikmorgenkonzerte fort, gab mit Mitgliedern des städt. Orchesters Beethovens Sextett op. 72, Septett op. 20 und Mozarts „Ein musikalischer Spaß". Ein zweites Morgenkonzert war dem vokalen Schaffen Peter Cornelius' gewidmet. Sehr vorteilhaft führte sich die *Triovereinigung Starke-Graesse* (Klavier, Violincello, Violine) mit der Darbietung von Brahms op. 101 und Schumanns op. 63 ein. Dr. W. Virneisel

DANZIG. Über die Danziger *Oper* ist wenig zu sagen. Fehlbesetzungen in einer übergroßen Anzahl von führenden Fächern haben die Leistungen in dieser Spielzeit auf den tiefsten Stand seit langem gedrückt. Hermann Zilchers *„Doktor Eisenbart"* ist diesen Umständen zum Opfer gefallen, umso unaufhaltsamer, als der Regisseur auch noch gänzlich versagt hat, dem bei dieser schauspielerisch besondere Anforderungen stellenden Kömödie nicht die unwichtigste Aufgabe zufällt. Wir müssen nun in Geduld abwarten, was die nächste Spielzeit bringt. Der Intendant wird dann seine Vollmachten der Verpflichtung von Sängern und der Repertoiregestaltung in der Oper dem neu zu gewinnenden Operndirektor abgeben, und damit wird hoffentlich eine bessere Zeit anheben.

Im Konzertleben hat die *„Philharmonische Gesellschaft"* nach wie vor mit ihren Sinfoniekonzerten unter der Leitung von Henry *Prins* die Führung, der auch an der Spitze des aus Liebhabern bestehenden „Danziger *Orchestervereins*" wertvolle Anregungen zu geben weiß. In der Kammermusik haben wir einstweilen den Verlust des Prins-Quartett zu bedauern, da der neue Solocellist des Stadttheaters, Karl *Knochenhauer*, von einer Trio-Vereinigung, der er schon früher einmal hier angehört hat (Fritz *Binder*, Klavier, und Max *Wolfstal* sind seine Partner), absorbiert wird. Ein anderes, das „Danziger Trio" hat seine Veranstaltungen eingestellt nach eifrigen Bestrebungen in den Vorjahren. Nur die Solistenkonzerte blühen, scheinbar wenigstens. In Wirklichkeit sind zu den beiden bisherigen Agenturen zwei neue Unternehmen getreten, die erfolgreich tätig sind, unserm Musikleben durch Zersplitterung der Zuhörer den letzten Rest zu geben. Immerhin dämmert dadurch doch bei den maßgebenden Stellen die Erkenntnis, daß es so nicht weiter gehen kann. Eine Vereinheitlichung der gegeneinander arbeitenden Kräfte dürfte für den nächsten Winter in irgendeiner Form verwirklicht werden. Möge diese teuer erkaufte Entwicklung, deren Eintreten der Unterzeichnete schon seit Jahr und Tag, leider tauben Ohren, vorhergesagt hat, zur Gesundung führen und den organischen Aufbau des Danziger Musiklebens endlich herbeiführen, den wir anders längst hätten haben können.
Hugo Sočnik

DÜSSELDORF. Der interimistisch tätige Leiter der Städtischen Konzerte, Prof. *Schneevoigt*, bescherte bisher nur klassische Musik: Beethoven, Mozart, Haydn, Händel usw. Sein musikalisches Bild zeigt eine Zahl sehr sympathischer Einzelzüge in der musikalischen Gestaltung, Vertrautheit mit den stabmeisterlichen Vorbedingungen, doch nicht eigentlich potenziell groß veranlagtes Gesamtformat. Sein Brahms geriet bisher am besten, wenngleich das teilweise spröde Material nicht restlos geschweißt wurde. Meister *Flesch* spielte das Violinkonzert mit allen Qualitäten seines Titels, wie *Eisenberger* dem Mozartschen C-Moll-Konzert ein gewandter, vielleicht zu bewußter Anwalt war. Sehr verlockendes sieht das Programm weiter nicht vor. Eine energische Beziehung auf

den Geburtstag Richard *Strauß* fehlte. Er mußte selbst kommen und seine Lieder begleiten. Wann wird endlich dieser Geist der bewußten oder unbewußten Reserve in unserer Kunststadt einer frischen, wagemutigen Initiative weichen? Wenn die Fülle und Güte der gebotenen Kammermusik den Gradmesser der Kulturbestrebungen einer Stadt liefern kann, ist es bei uns glänzend bestellt. An der Spitze stehen die Akademischen Kurse mit dem 3. Collegium musicum, 14 Beethovenabende, wahre Volksbildungsarbeit. Mehr im Vordertreffen marschieren die Veranstaltungen des Immermannbundes, der durch ein wahrhaft festliches *Brahmsfest* (*Rose*-Quartett, G. *Szell*, Kl. *Siebdraht*, Klar.) den Winter einleitete. Die Musikfreunde boten einen *Busoni-Gedächtnisabend*, zwei Sonaten, Aus dem Indianischen Tagebuch (*Kulenkampf*-E. *Weiß*) anregende, wenn auch nicht fortreißende Musik, ferner den jungen Virtuosen M. *Rostal* als firmen Geiger. Ernste, mit seltener Sachkunde versehene Konzerte alter Musik veranstaltet der wieder aufblühende Bachverein unter des kundigen J. *Neyses* Direktion, zu denen sich des jungen Organisten K. *Beer* Abendmusiken voll idealer Bemühungen gesellen. An Erstaufführungen gelangten unter anderm Paul Juons Sonate für zwei Klaviere, ein gehaltvolles, gutgebautes Werk, durch die einheimischen Klavierbefugten Frau *Lentz-Thomsen* und W. *Werth* zur eindrucksreichen Wiedergabe. Viel Interesse wurde auch den Hindemithschen „Marienliedern“ entgegengebracht, deren herbes, musikalisch gekonntes, doch auch reichlich konstruktiv anmutendes Wesen durch Dr. *A. Fröhlich* und die Sopranistin A. *Ibald* nach bestem Vermögen nur teilweise überzeugend aufgerissen wurde. Willy *Hülser* (Kl.) spielte in seiner gewandten Art Brahms, *H. Kreiten* tiefer schürfend Liszt. Die *Ivogün*, *Erb*, *Fischer*, *Vecsey* u. a. Wandervögel mit mehr oder minder gutem und bewährtem Gesang. E. S.

GÖTTINGEN. Zugunsten der, durch die wirtschaftliche Lage stark gefährdeten *Händel-Festspiele* veranstaltete hier die *Akademische Orchestervereinigung* einen interessanten Orchesterabend mit z. T. erstaufgeführten Werken von J. J. Löwe (1658), Joh. Rosenmüller (1682), Bach, Gluck und Stamitz. Bedauerlicherweise war der Abend schlecht besucht.

KIEL. Auf die zweimal durch Prof. Stein (in Kassel und Frankfurt) vorgebrachte Einladung der Stadt Kiel hat nun der Vorstand des Allg. deutschen Musikvereins das nächste (*55.*) *deutsche Tonkünstlerfest* nach Kiel bestimmt; voraussichtlich 15.—18. Juni. Die lokalen organisatorischen Vorbereitungen sind durch einen vorläufigen Ortsausschuß in Angriff genommen. Magistrat und Bürgerschaft bringen der Veranstaltung schon jetzt stärkstes Interesse entgegen. Man ist sich der mit der Aufnahme eines deutschen Tonkünstlerfestes verbundenen Ehre ebenso bewußt als der hieraus erwachsenden Verpflichtungen. Nach den bereits gefaßten Entschließungen kann versprochen werden, daß — entgegen anderweitig gemachten Erfahrungen! — für kostenfreie Unterbringung der auswärtigen Festgäste ebensogut gesorgt sein wird als für Erholung und Ausspannung. Die schöne Kieler Föhrde und die Ostsee wird hierzu willkommne Gelegenheit bieten.

Über das Programm kann natürlich noch gar nichts verraten werden. Man darf es nach der stürmischen Aussprache in Frankfurt diesmal indessen mit besonderem Interesse erwarten. Wie es auch ausfallen mag: aufopferungsfreudige Arbeit der hier wirkenden Kräfte und ein aufnahmefreudiges Lokalpublikum sind ihm sicher. Was durch kurzen Überblick über den Verlauf der ersten Spielwinterhälfte leicht zu beweisen ist. Bei der Fülle des Gebotenen kann nur das Wesentliche hervorgehoben werden.

Orchesterkonzerte: Prof. Dr. Fr. *Stein* gibt mit dem *städt. Orchester* sechs „Sinfoniekonzerte“. Mit diesen parallel läuft eine größere Reihe (ca. 18) „Volks- bzw. Volkssinfoniekonzerte“. Neben der selbstverständlichen Pflege der klassischen Meister tritt Stein erfreulich für Bruckner und Reger ein. Bis jetzt gab es Bruckners Dritte und Vierte und Regers Suite in altem Stil. An lebenden Zeitgenossen waren vertreten: K. Atterberg mit seiner Dritten (Meeressinfonie, P. Hindemith mit den Nusch-Nuschi-Tänzen (die auch von der Szene gelöst starke musikalische Eigenwerte verrieten), O. Respighi mit der Sinfon. Dichtung Fontane di Roma (glänzend instrumentierte Impressionen von starkem Stimmungsgehalt). Die *Volkskonzerte* brachten von neuem: Sinf. Variationen über „Prinz Eugen“ op. 17 von Carl Hasse (*gute* Reger-Nachfolge) und Intermezzi Goldoniani von E. Bossi. — Ein *russischer Abend* erinnerte an Borodin, Glinka, Rachmaninoff, Tschaikowsky. Hier folgen weiter jährlich als Rückgrat die Sinfonien Beethovens. Auch die Volksprogramme sind meist solistisch bereichert. Staunende Bewunderung erregte der einarmige Pianist P. *Wittgenstein* aus Wien (Konzert-Fantasie C-Moll für die linke Hand von Bortkievicz). Die Namen zweier anderer junger Künstler wird man sich merken müssen: Ernst *Glaser*-Hamburg (Violine: Sibelius-Konzert); Herbert *Albert*-Berlin (Klavier: Rachmaninoff Nr. 2).

LEISNIG. Anläßlich seines 80jährigen Bestehens veranstaltete der hiesige *Männergesangverein „Liederkranz“* unter seinem trefflichen Dirigenten Franziskus *Nagler* und Mitwirkung namhafter Solisten ein großes Festkonzert, in dem eine Reihe Chöre von Max Bruch zu zündender Wiedergabe gelangten. Nagler wurde zum Ehrenmitglied des Liederkranzes ernannt.

MÜNSTER. Früher schlechtweg Zentrum, bemühen wir uns, in der Welt der Bühne Kulturzentrum zu werden. Unser Theater behauptet sich unter seiner vorzüglichen Leitung in Schauspiel und Oper gleichermaßen und scheint auch geldlich gesichert zu sein. Der in gewissen Abständen wiederkehrende „Cäsar" macht noch stets ein volles Haus; am 4. März soll nun „Herakles" folgen. Inzwischen brachte der Wochenplan eine Menge verdienstlicher Erstaufführungen, und man kann nicht sagen, daß die Saisonvoranzeige zu viel versprochen habe. Letzthin hat Braunfels mit seinem „Don Gil von den grünen Hosen" das Wort bekommen. Ob zu vieler Leute Entzücken, ist mir bei der in unsrer guten Stadt recht verbreiteten Kunstheuchelei doch fraglich. Wenig Witz, viel Blech; man muß schon recht gutwillig sein, um eines Komponisten Können zu preisen, obwohl vom Bühnengesang bei dieser Geschwollenheit des Orchestersatzes kein Wort zu verstehen ist! Andauernd großer Erfolg ist der Tanzgruppe unsres Kurt *Jooß* beschieden, die demnächst in Hannover, Wien und London gastieren soll. Jener Schalk, der kürzlich meinte: „Ein eigentümliches Beieinander von Weihrauch uud mangelhaft bekleideten Tanzbeinen ist mir, wenigstens was den ersteren betrifft, etwas peinlich", — hat zwar so unrecht nicht. — Im Konzertleben wird Fritz Volbach anhaltend durch auswärtige Dirigenten vertreten. „Judas Makkabäus" und „Schöpfung" dirigierte mit fabelhafter Körpergelenkigkeit Schulz-Dornburg. Aus Anlaß des Cäcilienfestes gab es auch einen *Richard-Strauß-Abend* mit dem bekannten amerikanischen Honorar; das Publikum bestand aus solchen, deren Autos in nie gesehener Reihe von weither eingetroffen waren, — die paar anwesenden anständigen Leute versteckten sich voreinander. Unser *Bachverein* bereitet unter Karl *Seubel* das Brahmssche Requiem vor; derselbe vortreffliche Chorpädagog und Orgelmeister lockt regelmäßig viel Volks aus allen Ständen in seine Orgelkonzerte, die solistisch und chorisch bereichert werden. Als überaus verdienstlich ist das Unternehmen von Franz und Ena *Ludwig* hervorzuheben, die uns im Lauf der letzten Winter 37 Sonatenabende boten zur Illustration einer Geschichte dieser Musikform in allen Landen; ein gediegener Vortrag Ludwigs leitete jeden der Abende ein. Sm.

NÜRNBERG. Unser Theater brachte am 7. Februar die Uraufführung zweier einaktiger Opern von Max *Ettinger*. Die Dichtung zu *„Juana"* schrieb Georg *Kaiser*. Ein sehr knappes, straff und bühnenwirksam gemachtes Buch, welches das alte Problem behandelt von dem totgeglaubten Ehemann, der unvermutet heimkehrt und sein Weib als Gattin eines anderen (seines besten, treuesten Freundes) wiederfindet. Der Konflikt ist hier gelöst durch den freiwilligen Opfertod des Weibes, das den Freundesbund der Männer neu und unlöslich gestaltet. Das dichterisch und ethisch stark wirkende Buch ist von Ettinger außerordentlich schön vertont. Ohne eigentlich neue Mittel zu bringen — der Schluß enthält sogar leichte Anklänge an Puccini — wirkt diese Musik doch *stilistisch* vollkommen neuartig. Sie hält sich von allem äußerlich Tonmalerischen völlig fern, ist anfangs sehr zurückhaltend und relativ einfach, öfters fast nur noch geräuschhaft wirkend, in ihren knappen, motivischen Andeutungen zeitweise mehr symbolisch andeutend als im hergebrachten Sinne musikdramatisch wirksam. Zum Schlusse aber, vor und nach der Opfertat Juanas, in breiter, edler Melodie ausladend. Ich kann mir denken, daß in dieser Tondichtung die Keime zu einer „expressionistischen" (um dieses viel mißbrauchte Schlagwort zu gebrauchen) Neugestaltung der Oper ruhen, mit der sich auch der Anhänger überlieferter Schönheitsideale befreunden kann. — Die Wiedergabe mit Generalmusikdirektor F. *Wagner* am Dirigentenpult, *Krauß* als Regisseur und H. *Ziegler* (Juana) und den Herren *Perron*, *Kamann* und *Siegfried* auf der Bühne, war in jeder Hinsicht — musikalisch, gesanglich und szenisch-darstellerisch — hervorragend. Der Erfolg dementsprechend, trotz schwach besuchten Hauses, sehr stark. —

Voraus ging ein heiterer Einakter *„Der eifersüchtige Trinker"*. Das Textbuch nach Boccaccio von Friedrich Freksa wäre sehr hübsch, wenn es nicht durch allzu große Weitschweifigkeit der Exposition und viele, unnütze, spielerische Zutaten ein gut Teil der dramatischen Wirksamkeit einbüßen würde. — Die Musik ist von der zur „Juana" grundverschieden. Ettinger zeigt sich darin als der hochbegabte Erfinder hübscher, volkstümlicher Melodieen und flotter, wirksamer Rhythmen, die niemals platt werden, wie er schon aus früheren Werken bekannt ist. Leider sind die einzelnen Nummern etwas locker gefügt. So geht, zusammenwirkend mit der Breite des Textbuches, der einheitliche Fluß oft verloren, entsteht zeitweise der Eindruck der Kurzatmigkeit und Zerrissenheit. Trotzdem dürfte sich das Werkchen dank seiner liebenswürdigen Eigenschaften bei rücksichtsloser Kürzung aller Überflüssigkeiten viele Freunde erwerben. Wenigstens war hier in Nürnberg der Erfolg, obwohl die Wiedergabe nur mittelmäßig war (der etwas draufgängerischen Art Generalmusikdirektor *Wagners* liegt solch anspruchslos leichter Humor nicht), ein sehr freundlicher. C. Brunck.

Verantwortlicher Schriftleiter: Wilh. Weismann, Leipzig — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

92. JAHRG. LEIPZIG / APRIL 1925 HEFT 4

Zur Taktstrichfrage

Von Martin Frey, Halle a. S.

Über die Taktstrichsetzung ist noch immer nicht das letzte Wort gesprochen, obgleich neuerdings auch Prof. Th. Wiehmayer-Stuttgart von seinem Prinzip, an den Taktstrichen unsrer Klassiker nicht zu rütteln, abgewichen ist. Im Aprilheft der Zeitschrift für Musikwissenschaft (4. Jahrgang Nr. 7) gibt er zu, daß die Originaltaktart im I. Satze der C-Moll-Sinfonie meist nicht zutrifft, während er in seinem Buche „Musikalische Rhythmik und Metrik" S. 104 in einer Fußnote noch schreibt:

Wohin die immer mehr um sich greifende Unsicherheit auf diesem Gebiete bereits geführt hat, das zeigt sich in dem Treiben einer gewissen (!) Gruppe von „Taktstrich-Korrektoren", welche, durch das Beispiel ihres Meisters ermutigt, sich nicht scheuen, die in jeder Hinsicht vollendeten und daher unantastbaren Werke unsrer Klassiker durch eigenmächtige und sinnlose Taktstrichverschiebungen zu entstellen.

Das ist eine Inkonsequenz, wie man sie bei Prof. Wiehmayer nicht selten findet. Ist übrigens nicht auch er indirekt ein Schüler von Hugo Riemann? Wäre wohl seine „in allen drei Teilen fertig (?) ausgebaute rhythmisch-metrische Wissenschaft" zum Vorschein gekommen, wenn nicht vorher Riemanns „Musikalische Rhythmik und Metrik" ihm die Augen geöffnet hätte? Daß Riemann sich zuweilen in eine Sackgasse verrannte, wer wollte das leugnen! Es irrt der Mensch, solang er strebt. Auch Wiehmayer unterlaufen Irrtümer. So liest man z. B. mit Kopfschütteln in dem oben erwähnten Aufsatze S. 418 Zeile 6: „Die Taktstriche sieht man nur, man hört und fühlt sie nicht; sie sind rein äußerliche Ordnungszeichen." Das ist nicht richtig! Ein metrisch geschultes Ohr fühlt den Taktstrich; sonst würde ja ein Musikdiktat auf diesem Gebiete zwecklos sein. Die Aufgaben, die ich in meinem Aufsatze über metrische Interpretationskunst im 11. Heft der Neuen Musikzeitung (1913) stellte, hatte nur ein einziger Einsender gelöst[1]). Es war ein Herr Cabies. Wie wäre eine Richtigstellung der Taktstriche möglich gewesen, wenn er sie nicht mit dem inneren Ohre vernommen hätte? In vier Beispielen wechselte mehrmals die Taktart!

Prof. Wiehmayer wirft sich sehr mit Unrecht zum Schutzherrn unsrer Klassiker und Romantiker auf. Wer und was gibt ihm das Recht hierzu? Unsre großen Meister, die

[1]) Auf die Taktstrichfrage komme ich auch in meinem Aufsatze „Vom Vortrage in der Musik" im 2. Märzheft der „Zeitschrift für Musik" 1921 zu sprechen.

wir „Taktstrich-Korrektoren" nicht minder verehren als er, sind in diesem Punkte nicht konsequent gewesen, haben es nicht so genau mit der „Wahrheit" genommen. Wie konnte sonst Chopin an seinen Freund Fontana schreiben:

„Ich schicke Dir die Tarantella (op. 43). Sei so gut, sie zu kopieren; zuvor aber gehe zu Schlesinger (Paris) oder noch besser zu Troupenas und sieh Dir die von ihm veröffentlichte Sammlung Rossinischer Gesänge an. Darin ist eine Tarantella in F. Ich weiß nicht, ob sie in $^6/_8$- oder $^{12}/_8$-Takt notiert ist. Was meine Komposition anbelangt, so kommt es (mir) nicht darauf an, in welcher Weise sie notiert ist, ich würde aber die Notierung Rossinis vorziehen. Wenn daher diese in $^{12}/_8$-Takt oder in C mit Triolen steht, so mache in Deiner Abschrift aus zwei Takten einen."

Nun ist aber in dieser Tarantella $^6/_8$-Takt die Haupttaktart. Nach unsern Begriffen wäre $^{12}/_8$-Takt nicht richtig. Sollte man da vor Chopins nicht ganz freiem Willen haltmachen und $^{12}/_8$-Takt hinnehmen, wenn Rossini zufällig seine Komposition so aufgezeichnet hätte? Doch wohl nicht!

Rob. Schumann hat das erste der Fantasiestücke „Des Abends" einmal in $^2/_8$-Takt und das andre Mal auf dem Albumblatte, das er Frl. Sophie Kaskel, der intimen Freundin seiner Clara, verehrte, in $^6/_{16}$-Takt niedergeschrieben. Beide Taktarten sind ungenau. Es sind zwei Takte zu einem Wiehmayerschen Normaltakte zu vereinigen, also ist es in $^4/_8$-Takt aufzufassen.

Und noch ein wichtiger Kronzeuge. Franz Schubert hat eines seiner Lieblingsthemen in zwei verschiedenen Taktarten hinterlassen. In seiner Rosamunde-Musik sieht es so aus:

In seinem A-Moll-Quartett finden wir dasselbe Thema im $^4/_4$-Takt in folgender Gestalt:

Nun wird wohl niemand der Transponierung des Satzes nach C-Dur den Einfluß auf die veränderte Taktart zuschreiben! Zweifellos ist die erstgewählte Taktart ($^2/_4$) die einzig richtige. Schubert hat sich allem Anschein nach nicht soviel Gedanken bei der Niederschrift gemacht wie wir beim Lesen seines Themas. Prof. Wiehmayer aber stellt sich schützend vor den unantastbaren Franz Schubert und deckt ihn mit seinem Schilde, mit seiner Auffassung. Auf Seite 111 seiner „Musikalischen Rhythmik und Metrik" heißt es:

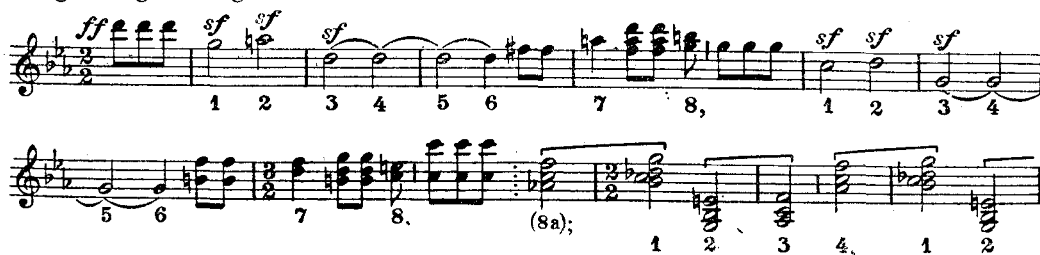
Einer alten Regel zufolge soll der zum Schluß führende tonische Quartsextakkord stets auf den guten Taktteil zu stehen kommen. Daß er unter Umständen auch einmal auf einen schwachen Taktteil fallen kann, geht aus den folgenden Schlußtakten des Themas der B-Dur Variationen (op. 142 Nr. 3) von Schubert hervor. Doch das ist eine von den Ausnahmen, die nur die Regel bestätigen. Eb. Prout will in seiner auch in Deutschland bekannten Formenlehre (Musical Form, London) diese Ausnahme allerdings nicht gelten lassen. Er entblödet sich nicht, den Komponisten der Nachlässigkeit im Setzen der Taktstriche zu zeihen, die er, dem Beispiel Riemanns folgend, um einen halben Takt verschiebt:

Jetzt steht allerdings der fragliche Quartsextakkord im vorletzten Takt des Themas der Regel entsprechend direkt hinter dem Ta tstrich, aber schon die Harmonisierung des obigen Anfangs läßt klar erkennen, zu welch schiefer harmonisch-metrischer Entwicklung ein derartig verfehlter Eingriff führen kann.
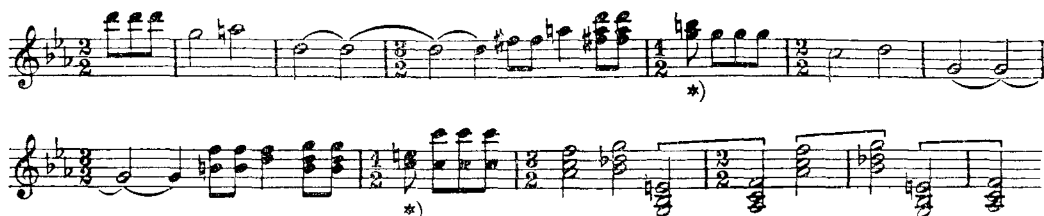
Prof. Wiehmayer wird sich nun wohl beruhigen, da Schubert selbst die Unvorsichtigkeit begangen hat, eine Melodie in zwei Taktarten zu hinterlassen. Johannes Schreyer-Dresden, der Verfasser eines der besten Lehrbücher der Harmonie und der Elementar-Komposition, wirft mit Recht auf Seite 244 die Frage auf, ob das Thema nicht besser im $^2/_4$-Takt zu notieren wäre. Ich bin der festen Überzeugung, Franz Schubert würde auch in diesem Impromptu den $^2/_4$-Takt gewählt haben, wenn er sich die Frage genau überlegt hätte.

Daß auch Beethoven diese Taktangelegenheit etwas leicht genommen hat, ist nicht wegzuleugnen; wohl aber können wir Nachgebornen in diesem Falle bessernd eingreifen, ohne den Inhalt des „Neuen Testamentes der Musik" anzutasten. Erst in seinen letzten Werken verwendet Beethoven den $^6/_4$-Takt. Das ist ohne Zweifel eine auffallende Tatsache! Sollte die bei Brahms, Reger, Scheinpflug und anderen neueren Tonsetzern so oft vorkommende Taktart — Rob. Schumann und Rob. Volkmann notieren $^6/_8$-Takt in ihren Scherzosätzen — nicht auch schon in früheren Werken hier und da am Platze gewesen sein? Sicherlich! So bestimmt die $^6/_8$-Taktart ebenso oft auftritt wie die $^3/_8$-Taktart, so sicher ist auch das Verhältnis der $^6/_4$-Taktart gegenüber dem $^3/_4$-Takt. Jedenfalls hat Beethoven den $^3/_4$-Takt vom Menuett unbesehen übernommen. Seine Scherzi sind fast ausnahmslos in $^6/_4$-Takt aufzufassen, und ein unbefangener Analytiker wird herausgefunden haben, daß auch andre Sonaten-, Quartett- und Sinfoniesätze nicht immer die richtige Taktart an der Stirn tragen und daß diese innerhalb eines Satzes öfter wechselt.

Prof. Wiehmayer gibt das ja in seiner Analyse des ersten Satzes der „Fünften" selbst zu. Will er vielleicht trotzdem den $^6/_4$-Takt im Scherzo derselben Sinfonie abstreiten? Was einem Satze recht ist, ist dem andern billig. Ich habe bereits im Beethovenheft der „Musik" (April 1910) einen Aufsatz über die Taktart im ersten Satze der genannten Sinfonie veröffentlicht, der vieles vorwegnimmt, was Prof. Wiehmayer zwölf Jahre später als sein geistiges Eigentum, seine Entdeckung bekannt gibt. Ich habe schon damals nachgewiesen, daß Weingartner zuweilen fehlging, daß der $^2/_2$-Takt nicht immer beibehalten wird, sondern daß sich die Gedanken Beethovens rücksichtslos über alle Einengungen und Schranken der gewählten Taktart hinwegsetzen, daß zuweilen „drei kleine Takte zu einem Normaltakte sich vereinigen, daß auch verkürzte Takte vorkommen. Unerfindlich ist mir in seiner Darstellung, warum er auf Seite 423 den Halbsatz im 1. Takte auf die Tonika zurückführt, wo doch offenbar ein Halbschluß auf der Dominant vorliegt. Bei der Aufzählung der Klangfüße übersieht er, daß der 8. Halbtakt (8. Klangfuß) mit einer Rückkehr in die Tonika Taktwechsel mit sich bringt. Hier ist der Pulsschlag unregelmäßig.



Der Taktwechsel tritt zweimal schon vorher und einmal später ein, niemals aber an der von W. vorgesehenen Stelle. Die mit einem *) versehenen Takte sind um die Hälfte
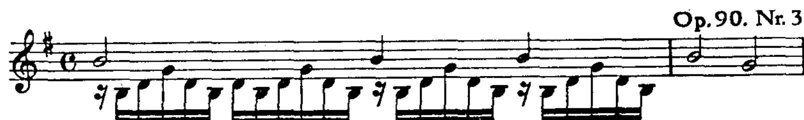


ihres Wertes verkürzt. Um die Akkordepisode gleich von Anfang auftaktig erscheinen zu lassen, griff Wiehmayer zu dem Gewaltmittel, den metrischen Schwerpunkt als überzähligen Klangfuß in den vorhergehenden Takt aufzunehmen. Wo bleibt da die Konsequenz!

Ich pflichte Prof. Wiehmayer ohne weiteres darin bei, daß die Werke unsrer Meister hinsichtlich des Notentextes unantastbar bleiben müssen, nicht aber in der Takteinteilung. W. schreibt ja selbst:

> An uns ist es, die Natur der in jedem großen Kunstwerk vorkommenden Unregelmäßigkeiten zu ergründen, den metrischen Aufbau in allen Teilen überzeugend klarzulegen und so den Weg für eine sinngemäße Wiedergabe zu ebnen. Und vorher: Der Analytiker braucht die Scheu des Komponisten vor dem Taktwechsel nicht zu teilen.

Der erste Taktstrichverbesserer war Hans von Bülow. Er beging, als er das dritte Impromptu aus Schuberts op. 90 in folgender Fassung herausgab, nach Wiehmayers Ansicht also eine Art musikalischer Denkmalsschändung:
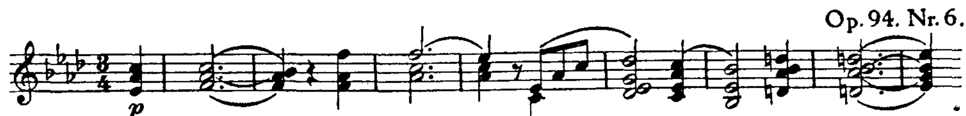


Und doch war er vollkommen berechtigt, zwei Takte zu einem zusammenzufassen; denn das wunderschöne „Klavierlied" ist nicht in $^2/_2$ sondern in $^4/_2$ zu interpretieren. Daß er es vorzog, das Stück in kürzeren Notenwerten zu fixieren, tut nichts zur Sache.

So wäre es z. B. auch angebracht, das vierte Impromptu in $^6/_4$-Takt wiederzugeben, wenigstens teilweise. Offensichtlich gehören hier auch je zwei Takte zu einem „Normaltakte" zusammen. Man sehe nur den Cis-Moll-Teil genauer an. In der Melodie reden die weiblichen Endungen eine deutliche Sprache.



Nr. 6 der „Moments musicaux" schreit förmlich nach einer Berichtigung der Originaltaktart.



Angesichts einer direkt in die Augen springenden Ungenauigkeit sollte ein Herausgeber vor den Taktstrichen wie vor politischen Grenzpfählen haltmachen und den Spieler in dem Wahn bestärken, er habe hier wirklich 3/4-Takt vor sich? Wie soll und kann dabei im Schüler das Gefühl für Metrik entwickelt werden. Oder ist Prof. Wiehmayer vielleicht im stillen der Meinung, man darf dem Spieler die Wahrheit wohl im Unterricht sagen, aber kein richtiges Notenbild in die Hand geben. In diesem Falle brauchte er allerdings seine „Instruktiven Ausgaben" nicht umzuarbeiten.

Nein und abermals nein! Wir müssen unbedingt Unrichtigkeiten abstellen. Dem Kunstwerke geschieht damit nicht im geringsten Abbruch. Zweckmäßig freilich wäre es, wenn die Musiklehrer von allen Klassikern und Romantikern Urtextausgaben in der Hand hätten.

In einem Sonderdrucke der „Neuen Musikzeitung" (aus dem Maiheft 1923) verkündete Prof. Wiehmayer ebenfalls das Dogma von der Unantastbarkeit unsrer Klassiker. Es hieß da:

Riemann hat sich nicht gescheut, überall da, wo die Originalnotierung nicht mit den von ihm formulierten Regeln über die metrische Gewichtsbestimmung in Einklang zu bringen war, eigenmächtige Taktstrichumstellungen vorzunehmen und so die metrische Einordnung des betreffenden Stückes in grundlegender Weise zu verändern ... Man muß sich darüber klar werden, was ein solcher Eingriff in Wahrheit bedeutet, was es heißt, wenn beispielsweise das elastisch schwebende prokatalektische Rondothema der Waldsteinsonate op. 53, von Beethoven ausdrücklich so notiert:
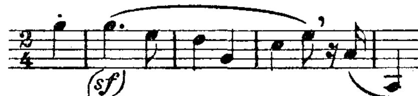


durch Riemann zu einer plump auftaktigen, jeden Schwunges baren Phrase:
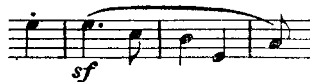


erniedrigt wird.

Wiehmayer bezeichnet das als Vandalismus. Einem toten Löwen einen Fußtritt zu versetzen ist nicht gerade edel. Warum hat sich Wiehmayer nicht zu Riemanns Lebzeiten mit dem eigentlichen Schöpfer der „musikalischen Rhythmik und Metrik" auseinandergesetzt? Riemanns epochemachendes Werk ist doch schon 1903 erschienen! Ist Wiehmayer so lange an diesem Werke vorübergegangen? Hat er sich erst so viel später mit der für einen Bearbeiter unsrer Meister so überaus wichtigen Materie beschäftigt? Wiehmayers gleichnamiges Buch erschien erst 1917 auf dem Kampfplan!

Doch zurück zum Rondo der Waldsteinsonate. Bekanntlich notiert Beethoven das Thema zuerst in folgender Gestalt:



Darin erblickt wohl jeder Unvoreingenommene einen offenbaren Widerspruch Beethovens mit sich selbst. Da nun Beethoven selbst das Thema auf dem zweiten „g" betont wissen will — auf der dritten Seite lesen wir nämlich wiederholt:



so dürfte das ein Beweis sein, daß der Gedanke absolut nicht prokatalektisch gemeint ist, und Riemann also wohl berechtigt war, das Kopfthema in $^4/_4$-Takt in seiner Analyse zu bringen. Der vortragende Künstler muß eben nicht nur zwischen den Zeilen lesen, sondern auch zwischen den Taktstrichen. Und ist es gut, wenn kritisch revidierte Ausgaben veranstaltet werden. Denn es werden noch viele Jahre vergehen, bis alle Musiklehrer in diesem wichtigen Punkte, der Taktstrichstellung, genau Bescheid wissen. Wieviel länger wird es dauern, bis auch die Musikliebhaber in diesen Stoff vollständig eingedrungen sind.

Also bleibe ich dabei: In der Taktstrichfrage machen wir auch nicht vor den Werken der Klassiker halt. Geht doch unser ganzes Bestreben dahin, die Meisterwerke nicht zu entweihen, sondern tiefer in ihr Verständnis einzuführen resp. einzudringen.

Einiges von der seelischen Zählzeit, von unnötigen Taktstrichen und anderen rhythmischen Dingen

Von Dr. Alfred Heuß

Die sehr dankenswerten Ausführungen Martin Freys geben mir Veranlassung, mich endlich einmal über Fragen rhythmischer Art zu äußern, und zwar lediglich im Sinne der musikalischen Praxis. Ausgangspunkt sei dabei das Taktstrichproblem, das ich, für meine Person, schon lange in einem viel weiteren Sinne löste, als es in bisherigen Darlegungen zutage trat. Während, wie gerade auch aus dem vorherigen Aufsatz ersichtlich, noch darüber gestritten wird, ob z. B. die Klassiker die Taktstriche überall richtig gesetzt hätten und es eventuell gestattet sei, sie anders zu setzen, existierte die Frage in dieser Form schon seit langem nicht mehr für mich. Sondern man wird fragen müssen: Wie haben sich die Komponisten der Taktstrichperiode, und unter ihnen besonders die Wiener Klassiker, mit dem Taktstrich abgefunden, was bedeutete er für sie? Und darauf wird die Antwort etwa folgendermaßen zu lauten haben: Der Taktstrich ist für die Komponisten sowohl ein Regulativ in der musikalischen Erfindung, somit also von innerer Bedeutung gewesen, als aber auch ein Zeichen, dem lediglich die Funktion äußerer Abgrenzung zwischen gleichen Taktsummen zukommt. Und zwar hat es die Entwicklung so gefügt, daß sich das zweite, äußere Moment weit stärker ausprägte als das erste. Wir können, um handgreiflich zu sprechen, wohl ein Tonstück so notiert finden, daß kaum ein einziger Taktstrich an der Stelle seiner eigentlichen Bedeutung steht, nirgends finden wir aber ein solches, in dem die Taktstriche durchwegs dort stehen, wo sie, dieser inneren Bedeutung entsprechend, hingehören würden, von rhythmisch scharf ausgeprägten Stücken etwa abgesehen.

Aus dieser Doppelbedeutung des Taktstrichs, also seiner äußeren wie inneren, ergeben sich dann auch die Schwierigkeiten, seiner im Sinne des eigentlichen rhythmischen Verlaufs eines Tonstücks Herr zu werden. Denn die Komponisten der Taktstrichperiode setzten den Taktstrich immer in genau regelmäßigen Abständen, einerlei, ob die Stelle, an der der Taktstrich in regelmäßigster Wiederkehr zu stehen kommt, besondere rhythmische Bedeutung hat oder nicht. Wer nun aber meint, gerade die Wiener Klassiker hätten ihm immer innere Bedeutung gegeben, d. h. so komponiert, daß der rhythmische Höhepunkt eines Taktes immer auf den ersten Taktteil falle, tut ihnen in doppelter Hinsicht

unrecht. Erstens muß er annehmen, Rhythmik und Melodik dieser Klassiker seien von einer geradezu mechanischen Regelmäßigkeit, so daß es ihm so gehen muß wie Ernst Kurth in dem Buch über den linearen Kontrapunkt, der diese Meister wegen ihrer — scheinbaren — fortwährenden Symmetrien angreift. Was nichts anderes heißt, als daß der Sinn für den inneren rhythmischen Verlauf ausgeschaltet wird. Zweitens aber gibt er sich dem fatalen Irrtum hin, daß die Taktstriche so, wie wir sie gerade in den Werken der Wiener Klassiker angegeben finden, durchwegs auch innere rhythmische Bedeutung besitzen, worüber eine Diskussion eigentlich völlig ausgeschlossen sein sollte. Gerade hierüber werden wir aber zu reden haben.

Mit dieser doppelten, sehr oft natürlich in eins zusammenfallenden Bedeutung des Taktstrichs muß also grundsätzlich gearbeitet werden, sonst ist man gerade in der künstlerischen Praxis so gut wie verloren und könnte z. B. in dieser Beziehung auch nicht einen einzigen feinnervigen, bedeutenden ausübenden Künstler, sei er Dirigent oder Instrumentalist, verstehen. Auch hier ist eine echt künstlerische Praxis der theoretischen Erkenntnis bei weitem vorausgeeilt, die denn auch zunächst sehr gut getan hätte, bei Ausnahmskünstlern in die Schule zu gehen, d. h. sie möglichst feinfühlig zu beobachten und zu belauschen. Das ist weit schwerer und erfordert ein ungleich feineres rhythmisch-musikalisches Empfinden, als irgendwelche neue Theorie auf diesem Gebiet aufzustellen. Wie wenig, nein, wie so gut wie gar nichts ist aber geschehen! Einige Menschenalter spielte ein Joseph Joachim, ein Rhythmiker voll wunderbarster agogischer Feinheiten, und nie ist es einem der zahlreichen damaligen Theoretiker eingefallen, sein Spiel gerade nach dieser Seite hin, und dies natürlich an Hand einzelner Werke, aufzufassen und zu verarbeiten. Ich habe ihn nur in seinem Alter gehört, als seine rein violinistischen Eigenschaften gelitten hatten, erinnere mich aber besonders noch seines Vortrags des langsamen Satzes in Bachs Doppelkonzert, das er mit Halir zusammen spielte. Welch außerordentlicher, nein, grundsätzlicher Unterschied in der ganzen Behandlung der Melodien von seiten der beiden Künstler, sofern es ja eigentlich ganz ausgeschlossen ist, die rhythmische Seite eines Stückes isoliert zu betrachten. Rhythmik, Phrasierung, Artikulation — die letztere ist für den Vortragenden ungleich wichtiger als die Phrasierung — und Agogik gehören schließlich innigst zusammen, seltener beherrscht aber ein Künstler diese Faktoren in gleicher Weise, so daß denn auch selten genug etwas wirklich Außerordentliches zustande kommt. Halir führte seinen blühenden Ton ins Feld, er spielte die unendlichen Melodien Bachs mit seiner vollen Künstlerschaft, welch ungemein bewegtes Leben aber bei Joachim, bei dem jeder Ton in seiner besonderen Bedeutung dastand, sodaß durch diese ganz wunderbare Mannigfaltigkeit eine Einheit ungleich höherer, und zwar eben geistiger Ordnung zustande kam. Ich habe seither nur einen einzigen Geiger gefunden, der gerade hierin Joachim gleichkam, das ist der Cellist Casals, den Deutschland seit 1914 leider entbehren mußte. Das Geheimnis dieses höchsten Spiels besteht in der Vereinigung zweier an sich unvereinbar erscheinenden Gegensätze, darin nämlich, das Wesen dahinströmenden Gesanges, des musikalischen Prinzips schlechthin, mit dem der artikulierenden, geistig sich regulierenden, unendlich mannigfaltigen Sprache zu vereinigen. Sprechend singen, sprechend musizieren, die Deutlichkeit und Mannigfaltigkeit des einen Prinzips mit dem Dahinströmen des anderen zu verbinden, kurz, die Musik als Sprache im eigentlichsten Sinne des Wortes zu behandeln und dabei vollkommen musikalisch zu bleiben, das ergibt den höchst möglichen Grad der Vollkommenheit des musikalischen Vortrags. Als Sänger wüßte ich den genannten Instrumentalisten nur Messchaert an die Seite zu stellen, der

akkurat auf seinem Gebiet das gleiche zustande brachte wie jene auf dem ihrigen. Wie dieser Künstler z. B. die Arbeitsarie des Landmanns in den „Jahreszeiten" vortrug, gibt mir zeitlebens die höchste Vorstellung gesanglichen Vortrags gerade auch im Hinblick auf die Behandlung des Rhythmus. Für Künstler dieser Art existiert der Taktstrich in seiner äußeren Beziehung überhaupt nicht, er ist für sie in dieser Beziehung nichts weiter als das Zeichen mechanischer Abgrenzung zum Zwecke äußerer Orientierung. Derartigen Künstlern nun mit den heutigen rhythmischen Theorien kommen zu wollen, käme dem Vergleich nahe, Elefanten zu Hütern von Porzellanläden zu machen. Liest man auch heutige rhythmische Untersuchungen, so überkommt einen sehr bald das Gefühl, daß dem betreffenden künstlerischen Objekt das Leben entzogen wird, weil die Mittel, dem so unendlich feinen, von unzähligen Umständen abhängigen rhythmischen Leben beizukommen, viel zu roh und eindeutig sind. Hier sei denn auch ganz anders vor- und von etwas ausgegangen, was in bisherigen rhythmischen Untersuchungen, die sich irgendwie immer wieder vom äußeren Taktstrich und, was mit ihm verbunden, der *Taktsumme*, abhängig zeigten, als etwas selbstverständlich Erscheinendes gar nicht in den Mittelpunkt gestellt wurde, die *seelische Zählzeit*.

Mit dieser grundsätzlich zu arbeiten, ergibt sich beim Studium besonders alter Strophenlieder mit einer gewissen Notwendigkeit. In gewisser Beziehung arbeitet keine musikalische Form mit mehr und stärkeren Unregelmäßigkeiten im Sinne heutiger Musikauffassung als das frühere Lied, dem mit den heutigen Taktprinzipien beizukommen, unmöglich ist. Als Führer ergibt sich da die seelische Zählzeit, die zunächst weiter nichts bedeutet als den im gleichen zeitlichen Abstand sich immer wieder einstellenden Taktschlag, der das Tempo eines Musikstückes bestimmt, und zwar durchwegs als einzelner Schlag gefaßt. In einem regulären $^2/_4$-, $^3/_4$- oder $^4/_4$-Takt ist ein Viertel (♩) die seelische Zählzeit, zugleich das diesen verschiedenen Taktarten Gemeinsame. Sie ist es auch, die selbst in möglichst unregelmäßigen, ganz willkürlich zusammengestellten Taktstrich-Takten wie etwa:

♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |

eine Einheit erzielt, und zwar eine weit größere, als man sich auch heute noch irgendwie klar bewußt ist. Die Probe kann jeder machen, der das Schema mit Melodienoten ausfüllt, also etwa schreibt, (wobei das Zeitmaß so gemächlich zu nehmen ist, daß jedes einzelne Viertel, alo jede Zählzeit, sich voll und ganz ausleben kann):

etc.

Diese Melodie — wie wir die Tonfolge immerhin nennen dürfen — ist nun rhythmisch vollkommen verständlich, obwohl sie einer regelmäßigen Taktstrichgruppierung ins Gesicht schlägt. Man mache auch insofern die Probe, als man die Melodie einem musikalisch gebildeten Menschen vorspielt oder vorsingt und ihn nachher frägt, ob ihm rhythmisch etwas Besonderes aufgefallen sei. So der Betreffende unbefangen zuhörte und nicht sofort daran dachte, an welcher Stelle er Taktstriche „einzeichnen" müsse, d. h. sich frägt, ob die Melodie in $^3/_4$- oder $^4/_4$-Takt stehe, wird er nichts bemerkt haben und erstaunt sein, einer — scheinbar — so unregelmäßigen, wilden Rhythmik gegenübergestanden zu sein. Das erlösende Wort für Derartiges ist nun eben die seelische Zählzeit, deren Wesen, nebenbei bemerkt, darin beruht, daß sie uns völlig erfüllen kann. Doch gehört dies in ein ganz anderes Gebiet.

Was geschähe nun aber, würde die Melodie in heute immer noch üblicher Schreibweise gegeben, so daß also vor dem ersten Takt als Taktbezeichnung $^3/_4$, vor dem zweiten $^2/_4$, vor dem dritten $^5/_4$, dann $^3/_4$ usw. stünde? Da schriee man: Welch fortwährender Taktwechsel, welch wilder Rhythmus usw., und höchst unnötigerweise wird vor moderner Musik deshalb etwa Reißaus genommen, weil der Spieler sich vor den scheinbaren Tempoveränderungen fürchtet. Eine Tempoveränderung, oder, eine Veränderung der seelischen Zählzeit findet — diesen Unterschied zwischen Tempo und Taktstrichtakt hat man nun wohl begriffen — überhaupt nicht statt, in vollkommenster Ruhe fließt die seelische Zählzeit weiter, sie läßt sich so wenig aus der Ruhe bringen wie der Perpendikel einer Uhr. Um nun sowohl das Hauptgewicht auf die Zählzeit zu legen, ferner die Angabe der nicht nur überflüssigen, sondern auch verwirrenden Veränderungen in der Anzahl von Taktstrichbezeichnung zu vermeiden, gebe ich in meinen Liedern immer nur die Zählzeit an. Aber auch noch aus einem weiteren Grunde. Unser ganz mechanisches Verfahren, das immer nur anzeigt, was jedes Kind ohnedies sieht, nämlich die Taktsumme, läßt fast regelmäßig gerade das Nötige vermissen, nämlich die Angabe des Tempos, eben der seelischen Zählzeit. Da steht z. B. der $^3/_4$-Takt vorgeschrieben. Das Stück hat aber — wie z. B. die ganzen Scherzi Beethovens — mit dieser Taktart gar nichts zu tun, denn die Dreiviertel sind auf einen Schlag zu nehmen; das Tempo heißt also eine punktierte Halbe, also ist vorzuschreiben: 1 (punktierte Halbe). Oder: In einem $^4/_4$-Takt weiß man oft nicht, soll ein Viertel, ein Achtel oder auch eine Halbe zum Ausgang genommen werden, wodurch häufig genug Mißverständnisse entstehen, d. h. ganz falsche Tempi genommen werden. Und dem läßt sich durch Angabe der Zählzeit begegnen. Beethoven bezeichnet das Scherzando in der 8. Sinfonie mit $^2/_4$, was aber ein völlig verkehrtes, viel zu schnelles Tempo ergäbe. Nun hatte gerade Beethoven als erster der großen Meister immerhin das Glück, das Metronom zur Fixierung des Zeitmaßes benützen zu können. Tatsächlich bedeutet auch die Metronomangabe die seelische Zählzeit. Im obigen Fall finden wir ein Achtel angegeben, die Bezeichnung $^2/_4$ ist nicht nur überflüssig, sondern vor allem irreführend. Auf Grund dieser müßte man annehmen, daß vier Sechzehntel: (vier Sechzehntel) als Einheit, als Viertel, mithin als Zählzeit aufzufassen seien. Wer das täte, würde den Satz förmlich herunterrasen. Meiner Ansicht nach tut ein Dirigent sogar gut, am Anfang die noch doppelt kürzere Zählzeit zu wählen also 1 (Sechzehntel), natürlich nur so lange, bis der Rhythmus aufs peinlichste festgelegt ist. Es ist überhaupt öfters nötig, zur genauen Festlegung des Tempos zunächst die um die Hälfte kürzere Zählzeit zu wählen, wie hierüber noch gar manches zu sagen wäre. — Übrigens hätten schon die früheren Musiker ein Mittel gehabt, in Fällen wie dem obigen die Zählzeit richtig und überhaupt anzugeben, nämlich dadurch, daß die Taktsumme mit den Worten der Zählzeit ausgedrückt worden wäre. Hätte Beethoven statt $^2/_4$- einen $^4/_8$- oder $^8/_{16}$-Takt vorgeschrieben, was der Summe nach das gleiche ist, so wäre allen Bedürfnissen Rechnung getragen gewesen. Aber auf dieses Aushilfsmittel ist er erst später gekommen, in der Arietta von op. 111 mit ihren Variationen. Speziell in diesen Notierungsfragen hat Emanuel Ergo in einem Artikel der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (XII, 7), der leider viel zu wenig in die Hände von Musikern gelangt ist, Bahn gebrochen.

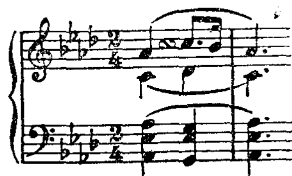
Wir gehen nun einen Schritt weiter. Das obige Beispiel mit den verschiedenen Taktstrichtakten — diese Bezeichnung wird man nun verstehen — sollte auch klar zu machen suchen, wie unschwer es ist, die Erzeugung melodischer Gebilde im Hinblick auf bestimmte, in diesem Fall nun eben fortwährend wechselnde Taktsummen vor-

zunehmen, wenn nur die seelische Zählzeit immer gleich bleibt. Sind nun selbst diese, scheinbar komplizierten Forderungen unschwer zu erfüllen, wie viel leichter wird es der Fall sein, wenn die Taktsummen immer die gleichen bleiben. So einem Kompositionsschüler die beiden ersten Takte des Beispiels zur Fortführung gegeben werden, so wird er ohne weiteres in einer entsprechenden Art weiterfahren können und etwa schreiben:
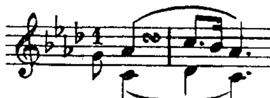


Jeder nun, der solche „Melodien" ohne weiteres hinschreiben kann, weiß, so er sich beobachtet, daß an der „Erfindung" gerade auch die als solche sich von selbst ergebende Forderung, die Taktsumme von drei Vierteln zu erhalten, einen erheblichen Teil, diese gewissermaßen mitkomponiert hat. Denn gerade das Bestreben, einer bestimmten Forderung zu genügen, wirkt fördernd.
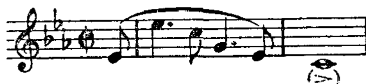
Wer nun die hergeschriebenen Takte näher betrachtet, gewahrt, daß immer auf dem ersten Taktteil der Höhepunkt des Taktes liegt. In dieser Art ließen sich noch Hunderte von Takten herschreiben, und es brauchte keineswegs eine minderwertige Musik zu sein. Immerhin, so etwas wie ein System, um leichter komponieren zu können, wäre damit gegeben: Ein Druck, ein Höhepunkt immer an der gleichen Stelle. Haben nun etwa die großen Meister in dieser oder jener Art den rhythmischen Höhepunkt, wie ja behauptet worden ist, immer an die gleiche Stelle gelegt, also gerade mit dem erläuterten Kompositionssystem gearbeitet? Darauf ist zu sagen: Es gibt viele Stellen — ganze Stücke wohl kaum —, bei denen dies der Fall ist, noch viel mehr gibt es, bei denen dies der Fall zu sein scheint, die aber bei näherem Zusehen ein ganz andres Bild ergeben, und ebenso gibt es viele Stücke, in denen der Taktstrichtakt überhaupt kaum existiert, nur die seelische Zählzeit in Wirksamkeit bleibt. Zu diesen Stücken gehören vor allem die langsamen Sätze, die mit ihren dahinflutenden Melodien die regelmäßigen Taktstriche förmlich fortschwemmen, weiterhin es aber schwer, sehr oft geradezu unmöglich machen, die rhythmischen Akzente mit Sicherheit zu bestimmen. Denn in diesen wunderbaren Gebilden, die nun eben ganz und gar nicht nach regelmäßigen rhythmischen Höhepunkten streben, lebt sich die seelische Zählzeit in so freien, von fortwährenden Eingebungen gedrängten Zügen aus, daß, um diesen Melodien gerecht zu werden, jeder einzelne Ton in jener Art leben und zum Vortrag kommen müßte, wie es in höchster Vollkommenheit bei den genannten Ausnahmekünstlern zutage trat. Betrachtet man derartige Melodien näher, so fällt nun eben im Sinne des Taktstrichtakts ihre Unregelmäßigkeit auf, der sich gerade auch die meisten Musiker nicht wirklich bewußt sind, weil sie immer das Taktstrichbild vor sich haben. Machten sie sich aber klar, wie ihnen solche Sätze von ersten Künstlern und Dirigenten mitgeteilt werden und hörten sie in besonders guten Stunden auch auf sich selbst — am besten, wenn sie auswendig spielen und gar nicht an das Notenbild denken — so würden sie Entdeckungen ganz besonderer Art machen. Nur einmal ein kleines Beispiel von zwei „Takten", denn „natürlich" sind es keine. Beethoven schreibt (op. 10 Nr. 1):



Was hat, im innern Sinn, hier der Taktstrich zu tun? Denn wie rettungslos verloren für ein inneres Musikertum wäre, der dem As des „zweiten Taktes" eine Taktstrichbetonung gäbe! Ist dieser Ton nicht völlig abhängig von dem geschwellten Ton c, d. h. endet dieser Ton (c) nicht in dem zurücksinkenden As? Das Ganze, ist es etwas anders als ein Melodiebogen ⌒, der ganzen Notierung also widersprechend? Wollten wir die Melodie, ihrer Bedeutung entsprechend, notieren, so fiele — mit unsrer Zählzeiteinzeichnung — das Notenbild so aus:



Der Himmel bewahre uns aber vor einem derartigen Vorgehen gerade bei Beethoven, zumal ohne weiteres klargemacht werden kann, daß dadurch dem Motiv in seiner musikalischen Existenz in gröblicher Weise Gewalt angetan würde. Die obige Notation ist aber sehr lehrreich, sofern sie zeigt, wie vollkommen mißverständlich der Taktstrich in Beethovens Notation wäre, sofern er als ein inneres, als ein Vortragszeichen verstanden wird. Die gegebene Notation sucht nun gerade mit dem Taktstrich als einem Mittel sinngemäßen Vortrags das Motiv zu geben, wobei es aber als musikalisches Gebilde verletzt wird. Was ergibt sich also: Weg mit dem Taktstrich, wenn er sinnstörend wirkt. Man muß ihn sich weg denken können, um die seelische Zählzeit im Sinne eines echten musikalischen Vortrags wirken lassen zu können. Daß das selbst anerkannte Künstler nicht immer tun, muß ich in Konzerten öfters erleben als mir „interessant" ist. So hörte ich einen sehr bekannten Pianisten einmal spielen (Schumann, Quintett):



d. h. er gab dem dahinsterbenden Ton c im 2. Takt, d. h. dem letzten Hauch des hohen Es, einen vollen Taktakzent, und nachher versetzten die Quartettisten dem letzter Ton des Vordersatzes, der überhaupt keine Kraft mehr hat:



ebenfalls einen vollen Taktakzent. Als ob sie Militärmusiker wären, d. h. einen Militärmarsch zu spielen gehabt hätten. Je nachdem man an einem Abend besonders rhythmisch empfindlich disponiert ist, vermag man Derartiges kaum auszuhalten. Der erste Fall ist übrigens nach einer besondern Seite hin lehrreich. Das Klavier spielt die Melodie in Oktaven, also einstimmig; auf dem eben besprochenen, „sterbenden" Ton setzt nun aber im Baß, auf die gleiche Note, eine weitere, neue Stimme ein, die dann in der zweiten Takthälfte nach b geht. Hier setzt also zugleich ein neues Leben ein, weshalb der Ton c im Baß allerdings einen kleinen Akzent zu erhalten hat. Aber wie vorsichtig muß dies geschehen, und vor allem darf die rechte Hand nichts davon wissen. Dann erst kommt ein künstlerischer Vortrag zustande. Man erkennt schon aus diesem kleinen Beispiel, was es mit einem feinen künstlerischen Vortrag auf sich hat. Stellen wie hier, wo Tod und Leben, sterbende und neu auftretende Motive sich verschränken, kommen fortwährend vor.

Gerade in langsamen Sätzen müssen also sehr oft Taktstriche weggedacht werden, damit ungehindert der melodischen Linie nachgegangen werden kann. Martin Frey bringt das interessante Beispiel einer verschiedenen Taktstrichnotierung von seiten

des Komponisten selbst, nämlich Schuberts, wobei er, mit Schreyer, den Vorzug der $^2/_4$-Notierung gibt. Beide sind also der Ansicht, daß die Melodie mit Taktakzenten nach je zwei Zählzeiten zu geben sei. Ich fühle anders und halte Schuberts Notierung im Quartett für die eigentlich musikalische im feineren Sinn. Die Melodie (1. Takt):



hat ihren inneren Druck auf der ersten Takthälfte, die beiden c sind Ausflüsse des hoch liegenden Beginns und merkbar leichter, vor allem ohne jeden Akzent, zu geben. Der zweite Takt darf eines melodischen „Gesetzes" wegen einen Taktakzent erhalten — der Wiederholung des gleichen Tons wegen —, worüber vielleicht einmal ausführlicher. Vor dem 4. Takt denke ich mir den Taktstrich sogar weg, weil der Ton a keine stärkere Bedeutung erhalten sollte, als ihm durch seine bevorzugte Stellung gegeben ist, nur dadurch auch das vorgeschriebene Auf- und Abschwellen in diesem Takt wirklich ausgeführt werden kann. Es ist bezeichnend, daß diese Fassung die letzte ist, ferner im Streichquartett, das die feinsten Vortragsmöglichkeiten in sich birgt, zur Anwendung gelangt. Hier, für diesen Zweck, hat sich Schubert die Melodie noch einmal gar fein durch seine Seele gehen lassen. Seine Lehre hieße also: Möglichst wenig Taktakzente bei einem feinsinnigen Vortrag, um so mehr aber dem inneren Verlauf der Melodie lauschen. Gerade ziemlich ausgeprägt rhythmische Stücke wie dieses verlieren ihren Seelenadel nicht unerheblich, wenn der Rhythmus noch besonders betont wird. Aber ich werde mich mit einem so guten Musiker wie Frey nicht streiten, da die Verschiedenheiten derartiger Auffassungen gar nicht allein mit dem Musikalischen zusammenhängen. Vielleicht läßt sich Frey gerade wie Schubert die Melodie noch einmal durch die Seele gehen und stimmt dann, wenn nicht mir, diesem zu.

Nun sei, bevor ich für heute schließe, ein Beispiel gegeben, das ich zunächst ganz ohne Taktstriche gebe, damit der Leser sich selbst betätigen kann. Die Melodie ist von Mozart und heißt in den ersten Takten (die Zählzeit ist 1 ♪, doch gehören zugleich immer drei Zählzeiten (3 ♪) als höhere Einheit zusammen):



Obwohl die Melodie jedem Quartettspieler bekannt ist (D-Moll-Quartett, K. V. 421), möchte ich ihn doch bitten, sich mit ihr in der taktstrichlosen Notierung zu beschäftigen, d. h. sie von hier aus zu spielen. Dabei gehe er so feinsinnig als möglich auf das Wesen dieser herrlichen, ganz wunderbar mannigfaltigen Melodie ein und erst ganz allmählich gelange er dazu, dort und nur dort Taktstriche einzuzeichnen, wo er solche ihrer inneren Bedeutung nach für passend findet. Damit er aber den ganzen Satz in dieser, vom Taktstrich ganz unbeeinflußten Notierung studieren kann, habe ich das ganze Andante in der Musikbeilage taktstrichlos zum Abdruck gebracht. Wer nun Lust hat, sich mit der Sache zu beschäftigen und Eintragungen zu machen, sende die signierte Beilage an die Schriftleitung. Ich selbst habe mich natürlich bereits mit dem Satz beschäftigt, und es wäre dann Gelegenheit geboten, verschiedenste Auffassungen kennenzulernen. Denn ich glaube, es wird äußerst förderlich sein, sich mit derartigen Fragen, die zu einem innersten Erfühlen von Melodien führen können, öfters zu beschäftigen. Hierzu bedürfen

wir nicht des geringsten gelehrten Apparates, so wenig mit einem solchen jemals ein großer Künstler zu seinen rhythmisch-melodischen Offenbarungen gelangt ist. Die notwendigste Anleitung, um zu einem gewissen Bewußtsein in diesen grundlegenden musikalischen Fragen zu gelangen, ist gegeben worden, weitere Ausführungen sollen folgen, allerdings nur dann, wenn sich eine wirklich innere Teilnahme kundgibt. Man lasse seine Seele an herrlichen Melodien innerlichst „zählen", dann wird man auch instinktiv wissen, was im eigentlichen Sinn unter seelischer Zählzeit zu verstehen ist: nicht nur die regelmäßige Wiederkehr der Zählzeit als solcher, sondern zugleich ihr seelisches Herauswachsen aus dem innersten Wesen der betreffenden Musik. Diese Zählzeit ist die Synthese von Regelmäßigkeit mit individuellster seelischer Verschiedenheit. Auch nicht eine Zählzeit ist in diesem Sinne der anderen gleich, so wenig im Leben ein Augenblick seelischer Art in gleicher Art wiederkehrt.

Die Pause[1]

Von Justus Hermann Wetzel, Berlin

Mit dem Sprichwort: „Reden ist Silber, Schweigen Gold" ist dem Menschen nicht nur eine beherzigenswerte Mahnung erteilt; zugleich ruht darin die Erkenntnis, daß erst der Wechsel von Verlauten und Schweigen der Rede Eindrucks- und Ausdruckskraft verleiht. Das gilt auch für die Musik. Wort- und Tonsprache leben ebenso vom Pausieren wie vom Verlauten. Erst Handeln und Selbstbesinnung vereint schaffen ein Kunstwerk. Dem unfertigen fehlen die Pausen, es überstürzt sich oder dehnt sich zu lang aus. Das erwägen zu wenige. Im Munde aber führen die Regel alle, auch die, welche im gleichen Atemzuge auf sie pfeifen. Daß das Sprichwort den Nachdruck auf das Schweigen legt, macht es beherzigenswert. —

Doch nicht dieser allgemeine Sinn der Pause, nicht die Schaffenspause, die alles gesunde und schöne körperliche und geistige Tun durchsetzt — ihr Sinnbild, die Kunstpause in der Musik ist hier gemeint.

Man darf sagen: Ton und Pause bedingen einander wie Leben und Tod, wenn man den Tod recht versteht, nämlich keineswegs als ein Nichtsein, sondern als ein anderes rätselhaftes Sein. So ist auch die Pause nicht Tod, d. h. Vernichtung der Musik. Sie ist (wie der Tod) nur verschleiertes Klingen, nur Schweigen, nicht einmal völlige Ruhe. Sie ist Ansatz und Nachhall des Tones, seine Wiege und sein Grab, und wie diese beiden auch zum Leben gehören, so gehört die Pause zum Tonleben.

* * *

Ametrisch-akustisches Geschehen in der Folge und im Zugleich, Auf- und Hinschallen als bloßer Empfindungsreiz ist noch kein Tonleben. Man muß scheiden zwischen einem irrational-mechanischen Durcheinanderschallen und zwischen mechanisch oder physiologisch geregeltem, rationalem Auf- und Hinklingen im Tonraume und in der Zeit, wo meßbare Tonstrecken aneinander gefügt werden, und endlich zwischen einem vernunftgewirkten Ineinanderleben der Töne zu Gebilden im Tonraume und zu Gebärden in der Zeit.

[1]) Anmerkung der Schriftleitung: Obwohl der Artikel mehr abstrakt theoretischer Natur ist, somit dem Charakter unserer Zeitschrift etwas zuwiderläuft, wie er auch nicht jedem unserer Leser ohne weiteres verständlich sein wird, darf die Durcharbeitung doch unbedingt empfohlen werden, da er zu durchaus künstlerischen Ergebnissen gelangt und im wirklichen Sinn vertiefend wirken kann.

Nennt man alles akustische Geschehen eine Fügung von Geräuschen oder Tönen, so kann man diese auf der tiefsten Stufe des Bewußtseins, auf der Empfindungsstufe, ein Sichdrängen heißen; hier waltet (nur geringer oder intensiver) Tempodruck, der das Durcheinander der Reize wandelt und damit seine Eindrucksgewalt nuanciert. Erst wo dem Walten dieses Druckes Grenzen gesetzt werden, — metrische Strecken, deren Wert wohl beeinflußt, aber nicht umgestürzt werden darf, erst wo eine deutliche Scheidung zwischen Klingen und Schweigen, zwischen Tonbausteinen und Fugen (Pausen oder Lücken zwischen jenen), kurz, wo eine Fugung der Töne zu einem Gefüge statthat, da erst ist der elementare Gewaltzustand des Geräusches gebändigt, tritt an Stelle eines verfilzten Tongewebes eine gefugte Aneinanderfügung von Tönen, und erst, wo diesem metrischen Substrat eine rhythmisch-tektonische, d. i. organisierte Ineinanderfügung, eine lebendige Gliederung mit Wechselfluß der Kräfte eingefühlt wird, da ist die Tonfügung vollendet, erst da ist beseelte Musik erarbeitet. An diesem dreigestuften Tonleben wirkt die Pause ebenso mit als der Ton.

* * *

Im ametrischen, akustisch mechanischen Klingen (dem Geräusch) bedeutet die Pause Abbruch des Geschehens, Nichtsein gegen Sein. Hier ist sie der Wächter an der Reizschwelle. Sie sagt, wo ein akustisches Schwingen zu schnell, zu langsam, zu leise oder zu laut ist. In allen Fällen bloßen Empfindens, also Gereiztwerdens, bedeutet die Pause Aussetzen der Empfindung, des Reizes, also Passivität, Nichtklingen, quantitative Negation des Klingens. Wenn dem Geiger im Spiele während eines langgesponnenen Tones die Saite reißt, da haben wir die mechanische Pause als Naturereignis, die Gewaltpause, den Abbruch des Klingens. Doch die ist streng genommen kein musikalisches Ereignis, denn Musik ist weit mehr als mechanisches Geschehen.

Sie ist darüber und recht eigentlich physiologisch geregeltes Tonleben, zahlenmäßig exakte Aneinanderfügung von Tonstrecken in der Zeit und im Tonraume. Das kann sie aber nur da sein, wo eine Klangfolge einer biologischen Kraftquelle entspringt, wo sie umgesetzte Muskelaktion, also ertastet ist. Wo also (wenn der akustische Reiz aussetzt) noch ein taktischer Reiz besteht. Hier gesellt sich zum quantitativen Gegensatz von Ton und Pause, dem Sein oder Nichtsein des Klingens, der qualitative Gegensatz des Soseins und Andersseins. Nicht wie Eins und Null, wie Etwas und Nichts, sondern wie Eines und ein Anderes, stehen jetzt Ton und Pause zueinander. In der metrisch berechenbaren, durchtasteten Tonfugung (einer Aneinanderfügung gegenüber dem akustisch noch ungeregelten Durcheinanderrauschen) ist die Pause zum erst oder nur noch tastend angelegten, akustisch noch nicht oder nicht mehr versinnlichten Tone geworden. Die Pause ward ein pausierender Ton, d. h. ein potentieller im Gegensatz zum kinetischen, schwingend klingenden Tone. Sie ist Bereitschaft zum oder stummes Verweilen beim Tone. Aus der Pause vorbereitet sich, ihr entsteigt der Ton; in sie klingt er aus, in ihr nach.

Eine solche Atempause, d. h. den nur tastend angelegten oder nachgetasteten Ton, kann man eine Fuge in der Tonfolge, eine Lücke in der tonräumlichen Schichtung nennen. Da die Bausteine als Bestandteile eines metrischen Gefüges meßbar sind, sind es auch die Fugen und Lücken zwischen den Bausteinen. Der Prozeß des Sonderns und Vereinens, dem wie alles Zählen auch das metrische Tonreich entsteigt, schafft den berechenbaren Wechsel von Ton und Pause und gibt damit der musikalischen Erscheinung bestimmte Richtung und Dimension. Sie erwachsen aus einer arithmetisch ge-

regelten Aneinanderfugung (Aufeinanderschichtung) meßbarer Tonstrecken in der Zeit und im Tonraume, wozu ebensowohl Gegenstände (klingende Tonstrecken) als Fugen (Pausen, nur angelegte Tonstrecken) gehören, beide meßbar. Erst das aus solchen Tonstrecken und Pausen gefugte Auf- und Hinklingen ist befugt, Träger musikalisch-seelischen Ausdrucks zu werden. —

Metrisch gefügte Musik macht den Eindruck des Logischen, des rational geklärten Spiels; aber Ausdruck, das ist Offenbarung eines vernünftigen, nur menschlichen Bewußtseins, ist erst der rhythmisch organisierten, ineinandergefügten Musik eigen. Hier verliert die Pause den Charakter der Fuge, in der Tonfolge und der Lücke im Klange, denn in der rhythmisch-tektonischen, ineinandergefügten Musik wird auch sie ein beseeltes Ausdrucksmittel der Tonsprache. Der Rhythmus fluktuiert durch sie hindurch, dem äußeren Ohre zwar unhörbar, dafür aber das innere Ohr, das Musikvorstellen um so dringlicher beschäftigend. Hier hat die Pause nicht nur mehr vorbereitenden und nachsinnenden Charakter, sondern unmittelbar tonvertretenden. Sie kann — der Gipfel ihrer Leistung — zur schweigenden Tonfolgegebärde werden. Doch davon später.

Von der Gewaltpause, dem Riß im ametrischen Durcheinandergefüge, wurde gesagt, daß sie noch außerhalb der künstlerischen Gestaltung stehe. Über die künstlerische Atempause in der metrisch aneinander gefügten Tonfolge und im metrisch geschichteten Tonraume, endlich und zuoberst von der eigentlichen beseelten und redenden Kunstpause, der nur vorgestellten Motivzeit oder dem verdrängten Achsenwerte eines Tonkreises muß noch gesprochen werden. Dabei wird sich zeigen, daß im Tone gleichwie in der Pause Bewußtsein waltet. Nur hat es in der Pause den Charakter der Erwartung eines Kommenden oder des Nachsinnens hinter einem Vergangenen. Im Tone dagegen waltet erfülltes Leben. Doch Erwartung und Erinnerung sind nicht minder bedeutsam als die erfüllte Gegenwart. Heißt es doch, daß Vorfreude und Erinnerung das Beste am Leben seien. Dann wären auch die Pausen das Beste an der Musik. Es wird aber dabei bleiben: Ton und Pause, der nach künstlerischem Geschmack geregelte Wechsel beider ist erst Musik, gebiert erst das Musikalisch-Schöne.

* * *

Die Pause der metrisch aneinandergefügten Musik nannten wir in der Tonfolge eine Fuge zwischen den Tonbausteinen, im Tonraume eine Lücke im geschichteten Klange. Unsere Tonschrift zeichnet die Tonfolgepausen als gleich wichtig wie die Töne durch besondere Zeichen aus. Für die kürzeren Pausenwerte bedient sie sich gern der staccato-Punkte, wodurch die Bemessung des Verhältnisses von Klingen und Schweigen dem Feingefühl des Spielers anheimgestellt wird. Nur Andeutungen wollen gleichfalls der eine möglichst innige Aneinanderfügung der Töne fordernde Legatobogen und die mezzolegato-Vorschrift sein, wo der Bogen über der Notenfolge fehlt und nur die nackten Noten stehen. Mit diesen Zeichen, die noch mannigfache Ergänzungen erfahren, sind für die Tonfolgefugung schon recht sorgfältige Richtlinien gegeben, die aber erst in der persönlichen künstlerischen Behandlung ihre Bedeutung ganz offenbaren. Erst Tempodruck und Tonfugung vereint geben dem Spieler das volle Vermögen, der Tonfolge Charakter zu leihen. Alle Zierlichkeit und Zügigkeit, alles Quellen, alle Hingetupftheit der Tonlinie hängt an der individuellen Mischung von Tonfuge und Tempodruck durch den Vortragenden.

Das Legato wird selten richtig verstanden. Diese Vorschrift besagt: gebunden, also: so wenig wie möglich getrennt. Was gebunden werden muß, ist getrennt und verschmilzt auch — zusammengebunden — nie in eins. Legato ist denkbar innigste Fugung, die Fuge

aber soll bleiben. Also ist eine Legatofolge kein kontinuierlicher Tonfluß, sondern stellt immer noch eine Absonderung der Töne gegeneinander dar, gleichviel ob die Tonhöhe konstant bleibt oder wechselt. Die Absonderung wird beim Legato nur nicht bis zur Lockerung, bis zum Aussetzen des Klingens geführt, sondern durch den Wechsel von leiserem Ausklang der Tonfolgestrecke und unmittelbar sich anschließendem lauteren Einsatz der anschließenden Tonfolgestrecke bewirkt, wobei auch das Ansatzgeräusch abstufend mitwirkt. Soll und kann das alles bis zur Unmerklichkeit gemildert werden, so bleibt doch auch beim innigsten legato der Neuansatz und damit der Absatz beim Übergang von Ton zu Ton. Die gestufte Tonhöhenveränderung bleibt die Grundvoraussetzung aller metrischen Tonlinienbildung. Das metrische Verschleifen der Töne darf nur gelegentlich als Naturlaut verwendet werden. Kultivierter als dieses naturalistische Sichgehenlassen ist die Liebe und technische Mühe des exakten legato-Vortrags. Dem Tone alles, der Pause am liebsten nichts, so lautet die Vortragsregel des Legato. Es fordert innigste Hingabe an den Ton, sein Leben, seine Erhaltung, Anfachung oder Besänftigung. Daher ist eine gute Legatofugung nur auf Instrumenten möglich, die über den quellenden, belebbaren Ton verfügen: der Menschenstimme, den Bläsern und den Streichinstrumenten. Am besten gelingt sie, wo die Muskelleistung sich mit geringstem Energieverlust in Klang umsetzt.

Das staccato hingegen verkündet eine gegensätzliche Gesinnung und verlangt eine ganz andere körperliche Einstellung. Nicht Hingabe an den Ton, nicht Schwelgen in ihm, sondern Ablösung von ihm, Verzichtenkönnen, Vorstellung als Ersatz der Darstellung. Das Staccato ist eine unsinnlichere Tongebung, mehr ein berechnetes Spiel mit dem Tone und nicht so aus dem Herzen gesungen wie das Legato. Es ist mechanischer und gelingt vorzüglich mit Hilfe eines Apparates, der dem Tone williger seinen sinnlichen Glanz abzupft als der lebende, schmiegsame Muskel, der immer etwas Schimmer und Seele mitgeben möchte. Für das staccato ist der Apparat des Hammerklaviers mit seinen Klöppeln vollendet geschaffen.

Die charakteristischen Begleitgefühle der Tonfolgefugung sind, wie diese selbst, wohl zu scheiden von denen der elementaren Tonfolgedrängung (Tempodruck), wie von denen der obersten rhythmischen Stufe des Tonfolgelebens, wo Gebärden gestaltet werden und Artikulation waltet. Das die metrische Fügung begleitende Gefühl könnte man ein Gefühl der äußeren Antönung nennen. Es läuft in einer Bahn, die durch das gegensätzliche Erlebnis des bloß vorgestellten und des sinnlich dargestellten Tones ihre Richtung erhält. In beiden Richtungen fließt eine eigene Spannung und Erregung, wie auch umgekehrt ein Gefühl der Entspannung und Beruhigung daran haftet. Sauge ich mich an der Legatodarstellung des Tones fest, so bin ich darstellend gespannt und erregt, zugleich aber vorstellend entlastet. Ich bin voll beschäftigt und spüre keine Langeweile, d. h.: keine Spannung und Erregung auf etwas noch nicht Dargestelltes, erst Vorgestelltes hin. Umgekehrt: springe ich von der Darstellung eines Tones nach flüchtiger Berührung ab, so bin ich darstellend entlastet, zugleich aber wird mich die Erwartung und Spannung auf die folgende Tondarstellung packen. Beim Legato schwelge ich im Genuß der klingenden Gegenwart, im Staccato vibriere ich in Erwartung des Kommenden. Jeder kennt den gegensätzlichen Gefühlsgehalt des Beschäftigtseins, wo die Zeit verfliegt und des in Erwartung Harrens, wo die Langeweile peinigt. Im Legato dehnt man daher gern die Zeit — „verweile doch, du bist so schön" —, im staccato kürzt man sie gern, denn man hat ihrer übergenug. Das Legato verleitet zum Schleppen, das Staccato zum Eilen.

Mit einigen Worten wenigstens muß hier die metrische Klanglücke im Tonraume erwähnt werden. Nicht nur im zeitlichen nacheinander Hinklingen der Töne gibt es den Wechsel von Tönen und Schweigen und mit ihm Nüancen der Tonfugung; er waltet auch im Tonraume, im zugleich Aufklingen. Der Ton des Musikers ist bekanntlich dem Physiker ein Klang, ein Bündel von Partialtönen. Dieses kann verschieden gefügt sein, und je nach der Mischung seiner Partialtöne ändert sich die Klangfarbe. Das meiste vom sinnlichen Schimmer und metrisch tonräumlichen Glanz liegt hier verborgen. Aus der Art der tonräumlichen Fügung, die eine Schichtung genannt werden kann, schöpft der Ton seine (zugleich durch den dynamischen Druck regulierte) elementare Eindringlichkeit und seinen metrischen Klangfarbenreiz, der schon ein Schönes ist. Durch zahllose Nuancen der Schichtung wird der Klang, wie analog die Tonfolge, durch die Nuancen der Tonfolgefugung belebt und betönt. — Darüber schließlich gibt es in der Tonfolge wie im Tonraume eine gebilde- und gebärdenschaffende rhythmische Organisation, die den Klang zum Klangkreise, die Linie zur Melodie ausbaut und beseelt.

* * *

Rhythmus bedeutet Fluß, aber nicht nur im Sinne des Hin- und Widerfließens, wie z. B. Wasser unter dem Gravitationszwange fließt, d. h. fällt und wieder steigt. Mit Rhythmus soll hier ein Fließen bezeichnet werden, wie die Saft- und Kraftströme im Körper der Lebewesen fließen, entgegen dem Gravitationsgesetze oder richtiger nach einer umfassenderen, uns unbekannten, erst zu suchenden Gesetzlichkeit, innerhalb derer das Gesetz der Schwere nur ein erstes Spezialgesetz ist. Der Rhythmus des Kunstwerkes ist ein Sinnbild des organischen Lebensrhythmus, beide sind Organisationsformen. Erst die rhythmisch organisierte Musik spendet die Melodie, die nur metrisch geregelte bietet bloß Tonlinien, die Melodie aber ist ein Kosmos von rhythmisch-tektonisch organisierten Tonraumgebilden und Tonfolgegebärden. Die rhythmische Organisation des zuvor metrisch gemessenen Auf- und Hinklingens bedeutet zahlenmäßige Beschränkung im Verein mit Belebung und Beseelung eines Tonminimums, das sich als ein Optimum bewährt. Die Beseelung aber wird erreicht durch Verinnigung der metrischen Strecken im Tonraume und in der Tonfolge, d. h. durch Ineinanderwirkung der bisher nur aneinandergereihten Intervalle. Nicht Steigerung der Reizfälle, die nur durch fortschreitende metrische Division oder Addition, also durch Häufung zu erzielen ist, sondern Belebung und Beseelung durch Organisation, also verfeinerte Tektonik strebt das rhythmisch-musikalische Bewußtsein an; unddamit innere Zweckmäßigkeit, d. h. Einstimmigkeit in sich, wie sie nur dem Kosmos, dem organisch ineinandergewirkten System von Gliedern eignet. Ein solcher (symbolischer) Kosmos im Tonraume und in der Zeit ist die Melodie.

In ihr gewinnt der Ton erst Beseeltheit, die man inneres Tönen nennen darf. Es kommt ihm nicht von außen, wie ein Gegenstand durch auffallendes Licht beleuchtet und gefärbt wird, wie er durch akustische Schwingungen zum Mitklingen gebracht wird, sondern die Töne der Melodie beleuchten, tönen, beseelen sich wechselseitig, wie sich die Zellen eines Organismus durch Austausch ihrer Kräfte erhalten und beleben. Die Zelle verwächst mit anderen zuletzt und zuoberst zum Organismus. So tönt im rhythmisch-tektonischen Musikwerk ein Ton in den anderen, wirkt an ihm mit, seine Ausdruckskraft beeinflussend. Aus dem gegenwärtigen Tone tönen seine Vorgänger mit, ja selbst seine noch nicht geborenen, aber schon gezeugten Nachfolger mit, denn die Melodie wird als ein Ganzes empfangen und entworfen. Unmittelbar als ein beseeltes,

einheitlich organisiertes Ganzes entspringt das Motiv, die im Tonraume sich entfaltende, das Gehaben der Melodie bestimmenden Gebärde. Das Kopfmotiv einer mit innerer Notwendigkeit gezeugten Melodie birgt aber schon den aus ihm zu entwickelnden Gliedbauorganismus in sich wie die befruchtete Keimzelle das Lebewesen. Im biologischen Organismus wie im künstlerischen (dem Symbole jenes) wirkt das Glied auf das Ganze wie die regulative Idee des Ganzen schon die Anlage im Keime bestimmt, ja überhaupt bewirkt. Da verklingt im eigentlichsten Sinne kein Ton, jeder bleibt am Leben und rückt nur allmählich mehr und mehr in den Hintergrund des Erlebens, von wo er immer noch mitbaut und Tönung aushaucht. Da taucht auch nichts Neues wie zufällig auf, sondern was noch kommt, muß so kommen, wie es kommt, — nicht unter mechanischem Zwange, sondern so, wie es gemäß der organisierenden Idee des Kunstwerks zu erwarten ist und wie es schon leise vorgehört und angetönt im inspirierten Bewußtsein ruht. Die schöne rhythmisch-tektonische Melodie kann nicht zusammengesetzt werden wie eine Kette, wie die metrische Tonlinie aus gleichen, ähnlichen oder ungleichen Stücken, sondern sie entspringt als ein Ganzes dem inneren Ohre. Sie fällt ein. Einfallen ist kein ganz treffendes Wort dafür, denn der, dem eine Melodie einfällt, empfängt sie halb, halb zeugt er sie. Echtes Melodieren ist ein seelischer Selbstbefruchtungsvorgang zwischen dem reinen Ich und dem empirischen; so ist es eine Selbsterhöhung. In diesem Akte, diesem Ausbruch einer Besessenheit ist man ganz hingerissen zu sich und seinem Wirken. Man ist in jedem Moment zugleich in der Vergangenheit wie auch in der Zukunft, man ist außer sich in künstlerischer Ekstase, so fühlt man sich der Gegenwart und dem Tastraume enthoben, fühlt sich nur im Tonraume weben, dort einer künstlerischen Idee symbolische Gestalt verleihend.

Wie anders kann eine Tonfolge Melodie werden, als daß sie im Hinfließen einen Tonraum organisiert, melodierend aufbaut. Den Tonraum gilt es vom Tastraume wohl zu scheiden. Des letzteren bedarf Musik zwar auch, um als Naturgegenstand Existenz zu gewinnen. Ihr Kunstleben aber lebt sie im Tonraume, den sie sich erst, ihn in Intervalle zerlegend, metrisch aufteilt, um ihm darauf symbolisch gebildhafte rhythmische Gestalt zu verleihen. Die intervallgeteilte Tonsäule fügt sich der beziehungsreichen Bindung zu Klangkreisen und gewinnt dadurch musikalisches Leben und Seele. Der Klangkreis organisiert die Intervalle um ein zentrales herrschendes Achsenstück als ihre Herrscherin, ihre Wurzel und ihr Ziel. Dieses tonale Abhängigkeitsverhältnis der Töne, Intervalle und Klänge im Klangkreise, dieses die Vorherrschaft der Tonika Bekennenmüssen im Wechsel von Widerstreit und Unterordnung ist tonräumlicher Rhythmus, ist Tonalität. Diese obere Gesetzlichkeit des Tonraumes ist ein Analogon zum Tonfolgerhythmus, der Tonfolgetektonik, des Gliedbaus in der Zeit. Wo beide Rhythmen einstimmig und zweckmäßig ineinanderklingen, da erblüht die schöne Melodie, in der die einstimmig individuelle Musik auf dem theoretisch denkbaren Gipfel ihrer Entwicklung angelangt ist. Einen künstlerischen Gipfel kennt sie natürlich nicht.

Wie hier erst der Ton ein inneres Tönen, eine Beseelung gewinnt, wurde bereits angedeutet. Das gleiche Wunder widerfährt der Pause, dem potentiellen Tone. Auch über und in sie strömt der heilige Geist des Rhythmus, ja es zuckt seine Flamme dort, wo ihr nicht hell zu brennen und offen zu strahlen gestattet ist, um so heißer. Rhythmus, künstlerisches Leben, ist es erst gezeugt, läßt sich mit rhythmischen, künstlerischen Mitteln nicht wieder vernichten, sondern nur verschleiern, und die rhythmische Pause ist nur ein verschleierter Ton, kein vernichteter. Sie hat den Wert einer nur angelegten, nur tastend-versinnlichten Motivzeit. Aus einer metrischen Fuge und Lücke ist sie

eine sprechende Stockung im Gliedbau, eine Lockerung, eine schwebende Brücke im Tonkreisleben geworden. Erst unter dem Hauche des Rhythmus vermag sie wie ein stummer Blick zu sprechen, und solch Schweigen ist keine Nuance der Klangfarbe oder der Tonfugung mehr, es ist ein organisatorischer Akt, genau so wie das rhythmisch beseelte Tönen. Welch Ereignis, wenn beim Eintritt des Motivschwerpunktes ein Schweigen aufgähnt, wenn der Achsenklang, wie wir ihn bestimmt erwarten, ausbleibt, daß uns vor Verlangen nach tonräumlicher Erfüllung Beklemmung überfällt. Wenige Musiker erfühlen solche rhythmischen Erlebnisse klar, noch weniger wissen um sie; die beseelenden Rhythmiker sind selten.

* * *

Solche Kunst des Beseelens durch rhythmisch organisierte Tongebung oder Schweigen am zweckmäßigen Tonort und Tonfolgezeitpunkt vermag keine Theorie zu lehren; sie vermittelt nur das theoretische und technische Wissen darum. Eine Wissenschaft des Schönen gibt es nicht, denn dieses hat keine objektiven Merkmale. Theorie kann nur das Unpersönlich-Gesetzliche, das Allgemein-Verbindliche zeigen. Die schöne Melodie aber als ein Kunstwerk, ist eine einmalige individuelle Gestalterleistung, ein exemplarischer Einzelfall geniehaften Gepräges, wo das allgemein Lehrbare und Erklärbare in unnachahmlicher, musterhafter Formung erscheint, die nachahmend nicht übertragbar ist, wohl aber nachgestaltend abwandelbar. Solche künstlerisch persönliche und darum berechtigte Abwandlung stellt wieder einen ästhetischen Musterfall dar. Auch die größten Genieleistungen der Kunst sind ebenso Abwandlungen als Eigentaten.

Das Eigene im Tonwerk kündet sich in dem unnachahmlichen Hinwandeln zwischen Klingen und Schweigen an, d. i. wie das Aufleuchten und Sichverdunkeln eines Blickes ewig neu. Ein solches künstlerisch zweckmäßiges Spielen mit Ton und Pause gelingt der Natur, der Gestalterin des Kosmos, durch das künstlerische Ingenium in dessen Kunstwerke als einem symbolischen Mikrokosmos.

Nur wer über die Generalschaffenspause des Lebens, den Tod, hinauslebt, lebt wahrhaft, d. h. im Unendlichen. Nur wer durch die Kunstpausen der Musik hindurchschweigt, musiziert künstlerisch, nämlich aus einem ungebrochenen Gefühl für die Melodie.

ROBERT SCHUMANN-STIFTUNG

Einzahlungen

B. M.	2×10.— M. = M. 20.—	Sch. W.	2×20.— M. = M. 40.—
St. H.	2×10.— „ = „ 20.—	R. B.	„ 60.—
B. G.	2× 7.— „ = „ 14.—	Z. B.	„ 30.—
K.			„ 30.—

Auszahlungen

W. M.	30.— u. 50.— u. 40.— M. = M. 120.—	S. A.	M. 20.—
R. G.	2×100.— „ = „ 200.—	S. C.	„ 20.—
K. J.	2× 20.— „ = „ 40.—	H. M.	„ 300.—
B. J.	„ 20.—	P. M.	„ 20.—
S. G.	„ 20.—	St. M.	„ 20.—

Weitere Spenden werden erbeten an die Verwaltung der Robert Schumann-Stiftung, Leipzig, Seeburgstraße 100

Zeitgenössische Musik in Frankfurt a. M.

Von Dr. Th. Wiesengrund-Adorno

Strawinsky und Ravel, die meistgespielten zeitgenössischen Autoren der westlichen Länder, werden allmählich in Deutschland bekannter; gerne nimmt man Anlaß, die Formeln zu revidieren, in denen das Urteil über die beiden Männer erstarrt lag, solange die Anschauung ihres Wesens auf wenige Werke sich beschränkte. Strawinsky freilich bietet selber die Formeln dar, die man eifernd wider ihn kehrt; er, der nicht minder durch den theoretischen Überbau seiner Musik denn durch seine Gebilde wirkt, er, lebendiges Symbol der Loskehr vom musikalischen Psychologismus, der Ernüchterung nach der Zeit jenes sinnenfarbigen Abglanzes, der ungedenk ist, wessen er Abglanz sein könnte; er, der die schöne Welkheit der traditionsumhegten französischen Klangwelt niederstampfte, vernichtete, was sie barg, ihre Grenzen sprengte. All diese Tendenzen jedoch machen ihn nicht aus; er selbst ist ein gutes Stück dessen, wogegen er sich wandte, und sein Wurzeln liegen tiefer als sein ästhetisches Programm es eingesteht, sein gesamtmenschliches Volumen reicht weiter als der Umfang seiner polemischen Attituden. Man hat sich gewöhnt, Strawinskys Musik allein aus dem Tanz herzuleiten, seine Entwicklung bloß in dem Entleerungsprozeß zu sehen, der die dekorative Fülle scheinhafter Spielballette opferte, um mit der elementarischen Gewalt entfesselter Rhythmik die negative Wahrheit einer maschinellen Dämonie hervorzupressen, bis es keines tänzerischen Anlasses mehr bedurfte und aller Bande ledig der Komponist in das dunkle Zwischenreich drang, wo die tödliche Gesetzmäßigkeit präziser Klangmechanik selbstherrlich waltet, während in dem Hohlraum, den sie schafft, aber nicht füllt, Fetzen der Seele umgetrieben werden, die keinen Haftpunkt finden. In Wahrheit ist ihm die Seele nicht so völlig zersetzt und darum die neue Objektivität, der mechanische Bewegungszwang nicht durchaus tragischer Ernst. Da er seinem lyrischen Ursprung verbunden blieb, mochte ihn wohl sein Maschinendienst als gefahrvolles Spiel locken, das seine Situation auf die Spitze treibt, sobald indessen der Existenz Gefahr droht, in Spaß umschlägt, der ihm leicht fällt, da solcher Maschinendienst, gemessen an seienden Formen, ohnehin Spaß ist. Mag man nach den beiden Liedern aus der frühen Oper „Die Nachtigall" (Irene Eden sang sie nicht einwandfrei), die noch ein wenig unprofiliert klingen, wenn auch thematisch das eine zu dem reifen „Chant du rossignol" in Beziehung steht, — mag man nach diesen Liedern an Strawinskys lyrischem Vermögen zweifeln, die drei japanischen Gesänge, die in die Periode des „Sacre du printemps" fallen, tun es überzeugend dar: drei ganz kurze Stücke, impressionistisch gemeint, gewiß, aber so entschieden bereits auf das Musikeigene reduziert, daß all ihr Farbreiz (kein Orchester schimmert freier als die paar Instrumente) zum losen Mantel wird um den liedhaft personalen Kern. Marga Freund faßte unter Scherchen die belastete Leichtigkeit musikalisch überlegen an; das Zufallspublikum erzwang sofortige Wiederholung. — Vom anderen Strawinsky gab es — etwas spät — das „Feuerwerk", das schon ein wenig verblichen ist und unter Clemens Kraus' merkwürdig bedächtiger Direktion kaum flüchtigen Eindruck machte, dann unter Scherchen die hier bereits besprochene Pulcinella-Suite, deren preziöser Abgrund drohender noch als ehedem und anmutiger sich auftat. — Bleibt, als entscheidendes Zeugnis, das Concertino für Streichquartett (1920), von Amar, Kaspar, den Brüdern Hindemith wahlverwandt geboten. Der knappe Satz zeigt Strawinsky in aller rhythmischen Energie vom Ballett emanzipiert, freilich auch sein lyrisches Selbst ganz verkapselt, ist zerstörerisch durchaus, kaum noch Musik, sondern ein aus der vergehenden Zeit ausgesparter Hohlraum, in dem flüsternd noch das Echo fremder Seelen verhallt, während seine Stummheit sie überdröhnt. Man hätte Anlaß genug zur Entrüstung, nur eben kein Recht: und sollte fragen, ob das Nichts, das vollendet sich darstellt und als Nichts, nicht näher beim Sinne wohne, als was sich kärglich in den Resten des Sinnes hält, die schon zerbröckeln. Jedenfalls scheint mir Strawinsky positiv am tiefsten, wo seine Kurve zutiefst ins Negative sich hinabneigt; tiefer als in der „positiven" Wendung des Klavier-

konzerts, die kaum über den klassizistischen Ulk weiterführen wird. Überflüssig zu betonen, daß Strawinskys außerordentliche Fähigkeit zur sinnlichen Realisierung im Concertino wie stets die Brücke schlägt zum Ohr des Hörers und die Idee der nihilistischen Abstraktheit noch konkretisiert, gleichsam die Allegorie unterweltlicher Wesenheiten findet.

Zwischen dem heimatlosen Russen und Ravel ist kein Gemeinsames, die Entwicklung der beiden hat genau die umgekehrten Vorzeichen: Strawinsky drang vom lyrischen Ausgang zum wie immer gebrochenen Objektivismus; Ravel hat eine wie immer unstabile Objektivität drangegeben und ringt um personalen Ausdruck. Die Nötigung ist ihm nicht zu bestreiten; doch zu fragen, ob sie ihm zum Glück gereichte. Hört man die vier Orchesterstücke nach der Klaviersuite „le tombeau de Couperin", so wünscht man, der Autor möchte nach ihnen nichts mehr schreiben, sondern wie Rossini sich freuen an dem, was ihm geriet: so sehr sind sie gutes Ende und schwindender Nachklang, traurig in den Formen, die sie belächeln; so groß verzichten sie darauf, des Unmittelbaren teilhaft zu werden, verbleiben im Mittelbaren, dessen Bedingtheit sie wissen. Auch die „Valse", Huldigung an Johann Strauß, Huldigung der anderen an die erste Heiterkeit, scheint spät gelungen; nur sollte sie Ernst Wendel, den man als Brahmsinterpreten zu schätzen hat, nicht dirigieren; während Kraus die Suite zart und tänzerisch sicher spielen ließ. — Aus Ravels jüngster Zeit dann sang Frau Freund drei Mallarmé-Lieder, die brüchig sind und, um alle technische Erfahrung reicher, wie jene deutsche Neuromantik von 1905 sich gebärden, die zerschlagen ward. Es ist nicht zu denken, daß ein Künstler wie Ravel, der letzte gültige Repräsentant durchwirkter Tradition, ungestraft die Tradition sprenge; muß er es, wird er zur tragischen Grenzfigur.

Sonst brachte die romanische Musik, die aufgeführt wurde, nicht viel Gewinn: die Klavierphantasie von Debussy, noch recht uneigen, trug Bewunderung einzig dem Interpreten Erdmann ein, der gewiß eine der stärksten Potenzen unter den jungen Pianisten ist. Von Ottorino Respighis Concerto Gregoriano — Schmuller versah den Solopart — wurde eine bereitwilligrespektvolle Zuhörerschaft seriös gelangweilt; im sechzehnten Jahrhundert, das unfreiwillig parodiert ist, wäre man wohl weniger tolerant gewesen. Des gleichen Komponisten Programmsymphonie „Fontane di Roma" bewies, daß er auch anders kann: das harmlos neudeutsche, kaum von Debussy angefärbte Stück ist hübsch instrumentiert. Gieseking spielte vortrefflich die „Nächte in spanischen Gärten" von Manuel de Falla: versierten Edelkitsch, der im Kino am Ort wäre. An demselben Abend ließ Gieseking eine entzückend unsolide Sonatine von Casella springen; schade bloß, daß der dritte Satz der Kabare tnummer versagt.

Das Ereignis des Konzertwinters sollte Kreneks dritte Sinfonie sein, deren sich Scherchen mit dem Symphonieorchester annahm. Sie enttäuschte zumal in den Ecksätzen: der erste baut sich über einem billigen Orgelpunkt auf und zerflattert nach allen Seiten, ohne daß den Zäsuren die innere Dynamik Sinn zuwiese; das Finale läuft behaglich leer und schmückt sich mit jener fatalen „Musizierfreude", die beginnt, wenn die Musik das Beginnen verlernt hat. Im Adagio stehen wieder Augenblicke, die Geheimnis haben in ihrer vielstrahligen, dunkel-leuchtenden Harmonik. Das Ganze aber scheint so unkontrolliert, technisch unkontrolliert, und zugleich so wenig spontan, so matt und schlaff hingesetzt, daß trotz aller Begabung Einspruch gefordert ist. Gerade von Krenek, dem dumpfen und triebstarken, muß heute Selbstkritik und Verantwortlichkeit verlangt werden. Leicht könnte man, übt er sie nicht, glauben, seine wohlerhaltene Naivetät wolle die Unfähigkeit zum bewußten Gestalten verbergen. — Auch Hindemiths jüngste Arbeiten sind fragwürdigen Wertes. Er selbst brachte das Streichtrio op. 34. Der erste Satz neigt sich als „Toccata" der neuen Klassizität, die man an den Straßenecken proklamiert: ein Virtuosenstück, das den Trioklang zu erstaunlicher Fülle ausweitet, doch das Virtuosenstück eines Ingenieurs, der das perpetuum mobile schuf. Die objektive Art des langsamen Teiles dann, offen bachisch in Themenbildung und Periodisierung, ist weder neu noch real und kommt im Effekt etwa darauf hinaus, daß man eine alte Triosonate vernimmt, deren Generalbaßstimme nicht ausgesetzt ward. Das pizzikierte Intermezzo ist ein hübsches Genrestück; kraß dagegen schlägt das Finale vorbei, eine Doppelfuge, die die beiden Themen nach Regerschem Rezept exponiert und in ihrer nachträglichen Kombination ein bequemes Stei-

gerungsmittel hat. Die Unmöglichkeit, heute solche Fugen zu schreiben, tritt technisch überall zutage: schon das mit Sequenzen überladene Thema will nicht tragen, und die harmonische Deutung des substanzlosen Materials vollzieht sich in purer Zufälligkeit; kurz, den sinnhaften Formpostulaten der Fuge wird nirgends mehr als äußerlich entsprochen. An Hindemiths programmatischem Amerikanertum erweist sich Hans Sachsens Lehre „ihr stellt die Regel selbst und folgt ihr dann" als romantischer Trug: der selbstgestellten Regel, die als Regel sich fixiert, kann keiner folgen, da sie unbestätigt auftritt und zu starr darum. Verwandte Kritik gilt auch für Hindemiths Klavierkonzert op. 36, wo spielerische zweistimmige Inventionen, die wiederum nach Bach auslugen, sich von stampfendem Maschinenunisono begleiten lassen; die knappe sichere Diktion darf nicht als Verdienst rechnen, wo so wenig ausgesagt wird, was schwer zu sagen wäre. Es ist bezeichnend für den heutigen Hindemith, daß ihm Nebensätze, Intermezzi, Genreeinlagen am rundesten werden, daß die Gelegenheit ihn stützt (im Klavierkonzert gibt es ein „kleines Potpourri"), während er des Finales nicht recht Herr wird: der Schlußsatz des op. 36 ist ein ganz blasses, schematisches Stück, in dem er Formproblemen überhaupt nicht nachfragt; selbst instrumental bleibt es farblos. Das Adagio hat spezifischen Charakter, trüben Gleichmut, ist aber in der Dreiteiligkeit seiner Anlage unausgewogen. — Allen Einwänden zum Trotz scheut man sich, über Hindemiths Situation Prinzipielles auszusprechen: denn so labil ist er mit seiner Musik verknüpft, daß Treffer und Nieten, Gespanntes und Wahlloses dauernd wechseln. Daß allerdings Stetigkeit ihm mangelt, ist gerade der gewichtigste Einwand wider ihn.

Drei Dresdner Jubilare

Bertrand Roth — Otto Richter — Bernhard Pfannstiehl

Von Dr. Erich H. Müller

Drei Künstler, deren Ruf und Ruhm weit über die Mauern Dresdens hinausgedrungen ist, konnten wichtige Gedenktage feiern, die es geboten erscheinen lassen, sich mit ihrem Leben und Wirken zu befassen. Der älteste der Jubilare ist Bertrand Roth, der am 12. Februar seinen siebzigsten Geburtstag feiern konnte. Eine Fülle von Schaffensfleiß im Dienste der Musik liegt hinter ihm. Zu Degerheim im Sankt-Gallischen geboren, wurde er nach Gymnasialjahren in Plauen i. V. und einer Konservatoriumszeit in Leipzig, wo er sich besonders dem Klavierspiel zuwandte, 1877—1880 Schüler Franz Liszts. Durch ihn empfing er den nachhaltigsten Einfluß, der sich nicht nur auf sein Klavierspiel, das noch heute durch die blitzende Sauberkeit seiner Technik und die Tiefe seiner künstlerischen Auffassung fesselt, sondern auch auf seine Kunstanschauung erstreckt. Was Meister Liszt im großen durch die Gründung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" angestrebt hatte, eine Förderung lebender Künstler durch Aufführung ihrer Werke, das versuchte Roth, nachdem er sich, der zu den Mitbegründern des Frankfurter Raff-Konservatoriums zählte, im Jahre 1884 in Dresden niedergelassen hatte, in seinem 1901 begründeten Musiksalon, der sich heute des größten Ansehens weit über Deutschlands Grenzen hinaus erfreut und in dem im Laufe der Jahre fast alle lebenden Tonsetzer zu Gehör kamen, von deren Bedeutung Roth überzeugt war und deren Förderung ihm am Herzen lag. Daß es sich dabei nur um Kammermusikwerke handeln konnte, war durch die dem Künstler zur Verfügung stehenden Räume bedingt. Neben seiner Tätigkeit für den Musiksalon, in dem er selbst nur selten, fast allzu selten für seine zahlreichen Verehrer als Aufführender sich hören läßt, hat er als Lehrer eine große Zahl Schüler herangebildet, von denen hier nur Percy Sherwood und Emil Kronke namhaft gemacht seien. Auch als Komponist ist er, der neben vielen anderen Auszeichnungen auch den königlichen Professortitel empfing, mit einer Reihe liebenswürdiger, geschmackvoller Kammermusikwerke hervorgetreten, unter denen ein Streichquartett, verschiedene Klavierwerke und eine Reihe Lieder besondere Beachtung fanden. Seine stille, vornehme Art hat dem ausgezeichneten Künstler, dessen Einfluß sich auch in der Betonung

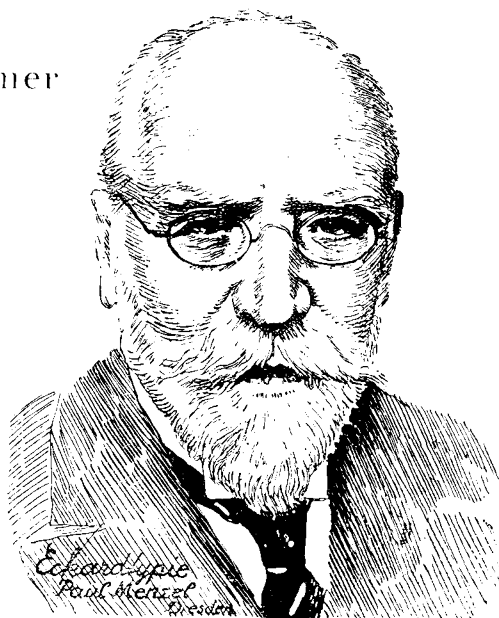


Phot. E. Hoenisch, Leipzig

Paul Graener

der neue Ehrendoktor der philosophischen Fakultät
der Universität Leipzig

Drei Dresdner Jubilare



Bertrand Roth



Phot. Ursula Richter, Dresden

Bernhard Pfannstiehl und Otto Richter

der Moderne im Dresdner Tonkünstlerverein immer wieder fühlbar macht, zahlreiche Freunde erworben, die ihm noch viele Jahre beglückenden Wirkens von Herzen wünschen.

Ist es Roth vergönnt, nur für den engeren Kreis der Musikfreunde zu wirken, so hat Otto Richter das Glück, für die breite Masse des Publikums zu musizieren. Er, der am 6. März sechzig Jahre alt wurde, hat sich mit unermüdlichem Fleiß im Dienste der Musica sacra gebildet, die ihn nach Schuljahren in der Vaterstadt Ebersbach bei Görlitz, Gymnasialjahren in Zittau, Konservatoriumsjahren in Dresden und an dem akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin zunächst einige Jahre nach Eisleben führte. Dort machte er sich rasch durch eine Reihe von Bachkonzerten und durch Volkskirchenkonzerte, in denen er besonders die alte Musik pflegte, einen angesehenen Namen, so daß er 1906 als Kantor an die Dresdner Kreuzkirche berufen wurde. Was er hier im Laufe der Jahre geleistet hat, bedeutet einen Markstein in der Musikgeschichte Dresdens. Seine erste Tat war die Aufführung der „Matthäuspassion", die seither alljährlich unter seiner Leitung erklungen ist. In den regelmäßig stattfindenden Sonnabendvespern hat er dann alle Motetten Bachs zur Aufführung gebracht, zahlreiche Kantaten singen lassen und so dazu beitragen helfen, daß die Kunst des großen Thomaskantors in die weitesten Kreise drang. Aber nicht nur einseitig hat er Bach gepflegt, sondern sich auch mit Hingebung in die modernen kirchenmusikalischen Werke versenkt und viele alte Meister aus der Vergessenheit hervorgezogen. Als besonderes Ruhmesblatt darf auf seine Pflege der Werke von Heinrich Schütz hingewiesen werden, dessen „Sieben Worte" er alljährlich aufführt und dessen „Weihnachtsoratorium" durch ihn 1909 zur Uraufführung nach der Wiederentdeckung durch Arnold Schering gelangte. Seine Programme versuchen in glücklichster Weise modern-liturgische Anschauungen mit musikalisch-stilistischer Einheitlichkeit zu verbinden. Mag man auch im einzelnen mit seinen Interpretationen nicht übereinstimmen, so kann man sich doch dem Urteil nicht verschließen, daß er nach Kräften bemüht ist, immer sein Bestes zu geben und daß er seinen Chor zu einem der ersten Deutschlands gebildet hat, was die zahlreichen erfolgreichen Reisen ins Ausland und die begeisterte Aufnahme, die er beim letzten Stuttgarter Bachfest fand, beweisen.

Ein treuer Helfer bei seinen Bestrebungen ist ihm dabei seit 1912 der Organist der Kreuzkirche Bernhard Pfannstiehl gewesen, der am 21. Februar sein fünfzigjähriges Künstlerjubiläum begehen konnte. Dieser ausgezeichnete Musiker, der am 18. Dezember 1861 in Schmalkalden geboren wurde, hatte das Unglück, schon in seinem ersten Lebensjahre infolge von Scharlach zu erblinden. In Leipzig erhielt er seine musikalische Ausbildung in Klavier- und Orgelspiel. Franz Liszt war es, der ihn hauptsächlich auf letzteres hinwies und ihn bestimmte, sich ganz der Orgel zu widmen. Jahre hindurch bestritt er seinen Lebensunterhalt durch Konzertreisen, dann wurde er Organist am Leipziger Stadtkrankenhaus, später an der Petri- und Jacobikirche in Chemnitz, um schließlich in Dresden die Stellung zu finden, in der er noch heute tätig ist. Seine ruhige, allem Äußerlichen abgewandte Art hat ihn nur in engeren Kreisen bekannt gemacht, ihm aber auch auf den Konzertreisen des Kreuzchores in Schweden und Holland große künstlerische Erfolge gebracht. Pfannstiehl, der zu den ersten Orgelspielern Deutschlands zählt, beherrscht trotz seiner Blindheit ein Repertoire, das wieder und immer wieder Staunen erweckt. Hat er sich doch nicht nur die ganze Klavierliteratur in ihren besten Werken zu eigen gemacht, sondern auch die wertvollsten alten und neuen Orgelwerke, für die er mit überzeugender künstlerischer Gestaltungskraft eintritt. Daß er nebenher noch Zeit fand, zahlreiche fremde Sprachen zu erlernen und die Cembalostimmen aller bekannteren Oratorien und Passionen zu beherrschen, sei nicht verschwiegen. Eiserner Fleiß und ungewöhnliche Begabung haben es ihm ermöglicht, sich trotz seines körperlichen Leidens zu einer Musikerpersönlichkeit zu entwickeln, wie es nur wenige gibt. Möge es ihm wie den anderen beiden Jubilaren vergönnt sein, noch lange Jahre im Dienste der Kunst zu wirken und mitschaffen zu helfen am Wiederaufbau einer deutschen Musik, die in diesen Zeiten der musikalischen Impotenz doppelt so zielbewußter Führerpersönlichkeiten bedarf.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Wir haben es in der letzten Zeit erlebt, daß sich Wortführer des unentwegten musikalischen „Fortschritts" nicht entblödeten, sich für ihre Bestrebungen auf Robert Schumann, den Gründer dieser Zeitschrift und den einstigen Vorkämpfer für eine geistige Erneuerung der Musik, zu berufen. Wohl gab Robert Schumann der „Neuen Zeitschrift für Musik" im Jahre 1834 den Charakter eines Kampfblattes gegen Schematismus, Verwässerung und Verflachung des Geschmacks und damit die Richtung gegen die damals in den Werken der Herz, Hünten, Czerny und der italienischen Opernkomponisten herrschende seichte und oberflächliche Musikmacherei. Würde er heute wieder auferstehen — die Waffen seines Geistes müßten sich mit Notwendigkeit gegen die wahnwitzigen Bestrebungen richten, die Musik unter dem Vorwand, der Boden, in dem sie bisher wurzelte, sei erschöpft, von ihren natürlichen Grundlagen gewaltsam loszulösen.

Was hätte der Schöpfer der D-Moll-Sinfonie — sie ist uns in einer unvergleichlich herrlichen, wahrhaft beseelten Wiedergabe der Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler letzthin geradezu aufs neue geschenkt worden — wohl zu den heutigen Versuchen gesagt, die Musik zur Dienerin maschineller Rhythmen zu erniedrigen, wie wir es jüngst in Klaviersonaten und Klavierstücken der Russen Prokoffieff und Tscherepnine — beide Komponisten trugen ihre Werke in Berlin höchstpersönlich vor — erlebt haben! In ihrer Musik triumphiert die betonte Kaltschnäuzigkeit[1]), triumphiert derselbe Rhythmus des toten Mechanismus, der wie Bücher in seinem „Arbeit und Rhythmus" nachgewiesen hat, dem Arbeitslied — dieses repräsentierte bekanntlich einst einen wesentlichen Teil des Volksliedes — den Garaus gemacht hat. In ähnlicher Richtung bewegt sich Arthur Honeggers sinfonische Dichtung „Pacific", ein Versuch „das ruhige Atmen einer Lokomotive im Ruhezustand, die Anstrengungen beim Sich-in-Bewegung-setzen und die nach und nach größer werdende Geschwindigkeit bis zum lyrischen (!) Zustand des mitten in der Nacht mit einer Geschwindigkeit von 120 km in der Stunde dahinsausenden Zuges" in Musik wiederzugeben — eine ästhetische Entgleisung, deren Herbeiführung im Rahmen eines Konzertes des Berliner Sinfonieorchesters auf rein sensationelle Beweggründe zurückzuführen war. Mit Musik hat dergleichen nichts zu tun — selbst vom Standpunkt der „disziplinierten Geräusche" schien das Experiment, aus den Äußerungen der ausgesprochenen „Geräuschkritik" zu schließen, als der charakteristischen Bildkraft ermangelnd angesehen zu werden. (Ob Lokomotivführer als technische Sachverständige zugezogen waren, weiß ich nicht.)

Daß all diesen Versuchen, eine Kunst zu mechanisieren, deren Wesen beseelter Ausdruck ist, nur eine kurze Lebensdauer beschieden sein kann, bedarf keiner Darlegung. Meines Dafürhaltens verbirgt sich unter dem Ruf „Los von der Romantik", unter dem auch sie unternommen werden, im tiefsten Grunde nicht die Sehnsucht, von dieser in ihrer reinsten, beseeltesten und durchgeistigsten Form loszukommen, wie sie zuletzt in Rob. Schumanns Lebenswerk einen der Tiefgründigkeit deutschen Wesens entsprechenden Ausdruck gefunden hat. Die Sehnsucht unserer Zeit, wie ich sie verstehe, heißt: Loslösung von dem auf hohem Kothurn einherstelzenden falschen Pathos der Neuromantik — diese stellt eine Verzerrung und Veräußerlichung der Romantik dar —, Loslösung von einer in ihren Mitteln übersteigerten, entseelten Nervenkunst, deren innere Unwahrheit der Allgemeinheit mehr und mehr zu Bewußtsein kommt. Sie heißt darüber hinaus Loslösung einer ihrem Wesen nach transzendentalen Kunst von ihrem Mißbrauch im Dienste des Naturalismus. Sie heißt Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit.

[1]) Von dieser lieferte Herr Prokoffieff auch in seinem persönlichen Verhalten eine artige Probe: Er ließ die zu seinem Konzert herbeigeeilten Zuhörer — unter ihnen befand sich fast die gesamte Berliner Kritik — nach dem in Rußland offenbar geltenden Grundsatz: „Erst die Rate, dann die Sonate" über eine Stunde warten, weil er das Honorar, das ihm von dem russischen Konzertagenten zugesagt war, noch nicht in der Tasche hatte.

Wo immer wir solchem Streben unter den jungen Komponisten begegnen, ist es unsere Pflicht, es mit ganzer Kraft zu fördern. Es gilt, die junge Generation darin zu ermutigen, unbekümmert um die doktrinären Forderungen einer angeblich „zeitgemäßen" Ästhetik auf die eigene Stimme zu hören. Die Abkehr von unfruchtbaren Stilexperimenten wird die Belohnung solcher Aufrichtigkeit gegen sich selbst sein.

Es ist mir Herzenssache, in diesem Zusammenhang auf das Werk eines in Deutschland noch völlig unbekannten jungen Musikers hinzuweisen, dessen Berliner Uraufführung wir dem durch zwei Künstler verstärkten Wiener Buxbaumquartett zu danken haben. Das Streichsextett in E-Dur op. 7 des Wieners Hans Weiße atmet in jedem Takt unverfälschte Natürlichkeit. Hier singt sich ein temperamentvoller Melodiker nach Herzenslust aus und dies in einer Tonsprache, die uns — das ist das Geheimnis des phantasievollen Komponisten — allvertraut und doch neu klingt. Wir lassen uns von diesem Strom natürlichen Wohllautes tragen, der sich scheinbar ungehemmt und doch von einer sicheren, feinen Hand geleitet, in munteren Wellen ergießt. Ein fast tänzerischer Zug, der den übrigen Sätzen eignet, weicht im Thema des Variationensatzes einem wohlig ausgesponnenen gemütvollen Gesang, der ohne Künstelei zu einer Reihe anmutiger Veränderungen entwickelt wird. Gerade darin, daß nicht der geringste Versuch einer stilistischen Neuerung gemacht wird, daß sich eine von keiner Grübelei beschwerte, in gesundem Empfinden wurzelnde Phantasie auf die ungezwungenste Weise der Welt ausspricht, liegt der Reiz dieses wahrhaft erquickenden Werkes, das an keiner Stelle den Versuch macht, sich höher zu recken, als es gewachsen ist. So breitet sich diese Musik aus wie eine liebliche Frühlingslandschaft, in der zu wandeln — es macht uns innerlich froh — nur jene modernistischen Ästhetlinge verschmähen werden, die, mit ewig gerümpften Nasen Epigonenluft witternd, nichts mehr fürchten, als sich in frischem tonalem Luftzug einen Anfall von Stilrheumatismus zuzuziehen.

Es widerstrebt mir, der Botschaft über das sonnenfrohe Werk eines jungen, kerngesunden Musikers ästhetisches Geraunze anzugliedern, wie es durch so manches sterile Produkt der Spekulation, das in den letzten Wochen an das Gestade des Berliner Musiklebens angeschwemmt worden ist, herausgefordert wird. Bleiben wir für dieses Mal auf der Sonnenseite und freuen wir uns jedes gesunden Wachstums, so etwa der liebenswürdigen, unmittelbar eingänglichen „Deutschen Reigen und Romanzen für Klavier" op. 51 von Joseph Haas. Sie gelangten durch die Münchener Pianistin L. Stadelmann an einem Joseph Haas-Abend zu herzlich aufgenommener Wiedergabe. Das gleiche Schicksal erfuhr eine Reihe anmutiger und versonnener Lieder dieses Komponisten, unter welch letzteren mir „Willst du mit mir gehen" aus dem Liederkreis „Frühling" op. 49 am meisten Eigenart zu zeigen schien. (Einigen der Lieder eignet allerdings ein grüblerischer Zug, der zu dem gesunden, bodenständigen Wesen dieses Süddeutschen weniger zu passen scheint.)

Zum Schluß erheben wir uns in die reinen Höhen der Kunst eines Heinrich Schütz, des großen Vorgängers Joh. Seb. Bachs. Es ist ein Verdienst des ausgezeichneten Leiters des Chors der staatl. akademischen Hochschule für Musik in Berlin, Professor Siegfried Ochs, daß er uns mit den drei biblischen Szenen „Pharisäer und Zöllner", „Osterdialog" und „Der zwölfjährige Jesus im Tempel", mit dem dreichörigen geistlichen Konzert „Saul, was verfolgst du mich" und mit der ebenfalls dreichörigen Kantate „Zion spricht" eine Vorstellung von der Größe und Schlichtheit, Tiefe und meisterlichen Gestaltung dieser Musik gab, deren Schöpfer es verstanden hat, den neuen Musikstil, der um 1600 in Italien aufkam, formschöpferisch mit tiefgründigem deutschem Empfinden zu durchtränken, eine Tat, die für die Zukunft von unermeßlicher Bedeutung werden sollte. Aus den dieses Mal gebotenen Proben dieser erhabenen, reinen und großzügigen, von tiefer Religiosität erfüllten Kunst erhob sich die dramatische Kraft des geistlichen Konzerts „Saul, was verfolgst du mich?" und das mit überwältigender Wucht einsetzende „Zion spricht" zu unvergeßlichen Eindrücken.

Austriaca

Von Emil Petschnig

Aus Oper und Konzertsaal

Es wird immer schwieriger, über das österreichische Musikleben und insbesondere über dasjenige Wiens etwas Belangvolles zu berichten, denn die von der wirtschaftlichen Stagnation hervorgerufene Krise des Kunstgenusses und -betriebes greift stets unheimlicher um sich und zieht — wie schon letztesmal erwähnt — Theater und Konzertwesen in arge Mitleidenschaft. Ein paar ganz berühmte Namen schöpfen den überhaupt noch vorhandenen goldenen Rahm ab (so kann Battistini binnen kurzer Frist schon sein 6. Auftreten begehen), und die übrigen mögen zusehen, wie sie ihr Publikum und Drauskommen finden.

P. v. Klenau brachte mit Gertrude Förstel, Rosette Anday, A. Preuss, H. Duhan, der Wr. Singakademie, verstärkt durch den Kaufmännischen Gesangverein und dem Sinfonie-Orchester — ich glaube zum erstenmal bei uns — F. Delius' „Eine Messe des Lebens" zu Gehör, ein sicherlich groß und edel gedachtes, nichtsdestoweniger aber seines englischen Phlegmas, des kanzelrednerischen Tonfalls in der Partie des Zarathustra und seiner stumpfen Farben wegen weite Strecken hindurch recht abspannendes Werk, dem sich während seiner 20jährigen Existenz schon beträchtliche Altersrunzeln eingegraben haben. Auch eine von O. Nedbal als Gastdirigent gebrachte Debussysche Novität, die Vertonung dreier Balladen François Villons vermochte — vielleicht auch wegen unzulänglicher Interpretation durch eine Dame, die ebenso schwach auf der Brust als im Vortrag war — nicht tiefer zu wirken. Man empfand diese wohl zu charakterisieren versuchende, aber einfallsschwache Artistenmusik als Anachronismus im Verhältnis zu jener altfranzösisch-populären Bohemienpoesie. Und ein aus New-York gekommener neuer Mann am Kapellmeisterpult, Ernö Rapée, brachte als Angebinde J. A. Carpentiers „Erfahrungen in einer Wiege" für einem Riesen, nicht einem Säugling angemessenes Orchester mit, die sattsam bekannte Programmusik mit viel Programm („Im Wagen", „Der Polizeimann", „Das Werkel", „Am Teich", „Hunde", „Träume"), aber wenig Musik. Nebst der Spieldosenimitation war die Naturstimmung in Nr. 4 noch das Annehmbarste. Bei der verzweifelten Jagd unserer Modernen nach originellen Themen darf man gefaßt sein, demnächst einmal das Wachstum eines Embryo in Klänge umgesetzt zu erleben. Eindrucksvoll herausgebracht war die in ihrer improvisatorischen Artung dem ungarischen Naturell besonders entgegenkommende „Sheherazade" von Rimsky-Korsakoff: leuchtende, zündende Musik, während R. Strauß' von mir einst hochgehaltenes „Heldenleben" bis auf einige wirklich witzige Momente mehr und mehr verblaßt.

Wenig Glück mit Erst- und Uraufführungen hatte auch Prof. Rud. Nilius im 3. Kammerorchesterkonzert. Nach M. Regers freundlicher Suite im alten Stil op. 93 erklang ein kompositorisch wenig auffallendes Concertino für Cello mit Streicherbegleitung von O. Ariosti (1666 bis 1740), von Julietta Alvin gänzlich farblos gespielt; von O. Respighi ein Lied mit Kammerorchester „A etusa", voll des stereotypen äußerlichen, seelenlosen impressionistischen Klangfarbengeflimmers; eine die erprobtesten Themen und Instrumentationswitze wiederkäuende Humoreske „Fasching" von Leo Weiner und — das Schrecklichste der Schrecken — ein „Nachtmusik" geheißener schalster Mahler-Aufguß Max Brands. Bezüglich der beiden letztgenannten Stücke wäre man wirklich begierig zu erfahren, wieviel ihre Autoren sich die Aufführung kosten ließen, denn dem Dirigenten billige ich doch so viel Geschmack und Urteilskraft zu, daß er die völlige Wertlosigkeit dieser Machwerke erkannt hat. Gott Mammon herrscht, und das schöpferische Talent muß beiseite stehen: woraus sich die Unergiebig- und Zusammenhanglosigkeit des heutigen sog. „deutschen" Musiklebens mit der Nation leicht und restlos erklärt. Mozarts D-Moll Klavierkonzert (am Flügel Lili Kraus, deren subtiler Anschlag nach intimeren Räumen verlangt) putzte einem darauf wieder die Ohren aus.

Je unmöglicher es sich gestaltet, neue Komponisten und Kompositionen vor ein größeres öffentliches Forum zu bringen, desto intensiver werden die Bestrebungen, solche wenigstens einem engeren Zirkel von wirklichen wie angeblichen Interessenten vorzuführen. Diesem mit Verlagspropaganda verbundenen Zwecke dienen die Abende im Salon des Musikhauses Doblinger (B. Herzmansky), an deren jüngstem außer E. Goossens einen gewissen, rhythmisch und dynamisch sich manifestierenden Groteskhumor — die Gemütsnote dagegen versagt bedenklich — aufweisenden „Kaleidoskopen" op. 18, außer A. Scriabines von russischem „Nitschewo" erfüllter VI. Sonate zwei Sonatinen Otto Sigls erklangen, die stark nach der Atonalität hinneigen und sozusagen Apotheosen der Quart darstellen. Die unverhältnismäßige Bevorzugung dieses Intervalls, dessen Hohlheit ehedem zu unheimlichen Effekten benützt, seit Schönberg aber zu Tode gehetzt und dadurch um seine psychologische Wirkung gebracht wurde, bringt es mit sich, daß die Sätze dieser beiden Stücke eine Gleichförmigkeit in harmonischer Beziehung aufweisen, welche nur durch die schon bei Goossens erwähnten, „international" gewordenen Mittel einen Stich ins Heitere oder Elegische erhält. Ich vermag das auf diese Weise zustande kommende ständig Unentschiedene, Verschwommene, Halbe höchstens in dem Sinne „anregend" zu finden, daß es in einem den Wunsch nach endlich wieder prägnanter, kerniger Musikäußerung erweckt, nach einem männlichen Durdreiklang als Auflösung der ewigen dumpfen, zwiespältigen Quartenakkorde. Daß der Komponist, ein Sohn der grünen Steiermark, es nicht nötig hätte, diese — notabene bereits gestrige Mode — mitzumachen, hat er in mehreren Liedern früherer Fechsung bewiesen. Desto bedauerlicher sein Erliegen unter dem suggestiven Einflusse einer wesensfremden Geistigkeit um eines vermeintlichen „Gegenwartsmusiker"tums willen, welches zumindest die Entwicklung seiner eigenen Note verzögert und die autochthone österreichische Musik einer markigen, aussichtsvollen Begabung zu berauben droht. Ob die Nachfrage der pianistischen Welt den Druck dieser Arbeiten lohnen wird, darüber ist wohl einige Skepsis gestattet. Das ganze Programm wurde von Prof. F. Wührer allein mit gewohnter Einfühlung und technischer Bravour absolviert.

Doch nicht nur auf solche sozusagen halböffentliche Veranstaltungen zieht sich das Musikleben zurück, sondern in eben dem Maße, als das Konzertwesen ein immer nüchterneres Geschäftsunternehmen wird, meiden es feinorganisierte Naturen, die wahren Kunstfreunde, Kunstverständigen, und begehen neuerdings wie zu Zeiten unserer Groß- und Urgroßväter innerhalb der vier Wände ihres Heims, im Kreise der Familie, der engeren oder weiteren Bekanntschaften ihre musikalischen Andachten. So kommt es, daß lange verschlossen gewesene Wiener Bürgerhäuser sich jetzt, eines nach dem andern, öffnen, geräumige Wohnungen in massiven alten Gebäuden, voll köstlicher Möbel, Gewebe, Bilder usw. aus dem Barock, Rokoko oder Biedermeier, und da erklingen nun in sanft gedämpftem Lichte, das nicht nur die Konzentration des Hörens fördert, sondern die heute wie je anmutigen Gestalten der da und dort in die Polster geschmiegten Frauen und Mädchen noch verführerischer erscheinen läßt, gesungen, am Flügel oder vom Streichquartett gespielt Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Cornelius, und umfangen die abgehetzten, von der Staats- und Kunstpolitik unserer gloriosen Zeit zutiefst angeekelten Seelen wie mit warmen, weichen Armen, und sprechen in dem Milieu, darin sie einst entstanden, mit doppelter Deutlichkeit und Inbrunst zu uns. So ist mir z. B. der Unterschied zwischen den beiden „Klassikern" Haydn und Mozart noch nie so scharf bewußt geworden wie bei einer derartigen Gelegenheit; zwischen Haydn, dem naturhaften, naiven Landbewohner, der deshalb auch die „Jahreszeiten" schreiben mußte, durch welche er auf die „Pastorale" und weiter auf die gesamte romantische Musik von entscheidender Bedeutung wurde — wann endlich wird, in Paranthese gefragt, die dieses großen Geistes würdige erschöpfende Biographie geschrieben bzw. vollendet werden? — und dem Stadtmenschen Mozart.

Wie im Sozialen haben auch in Kunst und Wissenschaft die Menschheitsbeglückungstheorien en masse vollkommen versagt. Der Effekt ist nur eine unendliche Verflachung des Genießens und Urteilens, vor der man nun zum Individuellen zurückkehrt; war doch von je bloß der Einzelne Urheber, Verbreiter und Träger der Kultur. Es ist ein hoffnungsvolles Zeichen, daß sich eben in Wien diese patrizische Tradition wiederum zu beleben beginnt.

Vokale Melodik

Schlußwort von Ekkehart Pfannenstiel[1])

Da steht eben Ansicht gegen Ansicht; denn daß neben anderen ein so hervorragendes Werk wie Helmholtz' „Lehre von den Tonempfindungen" und eine so überragend bedeutungsvolle Arbeit wie die „Studien im Gebiete der reinen Stimmung" von Shohé Tanaka[2]) sich für die „reine" Stimmung als eine unumgängliche Notwendigkeit einsetzen, bezeugt zur Genüge, daß die Angelegenheit zur Zeit mindestens eine große Streitfrage bleibt.

Helmholtz betont, daß das Musizieren in temperierter Stimmung viel Septakkorde und Modulationen verlange, damit nicht die häufige Benutzung des (temperierten) Dreiklangs aus akustischen Gründen beim Hörer Unbehagen erzeuge. In der Tat arbeitet ja unsere Instrumentalmusik vorwiegend mit diesen Mitteln, weshalb auch ein Bach mit seiner Vorliebe für Septakkorde zur temperierten Stimmung greifen mußte. Vollends in aller romantischen und nachromantischen Musik gewinnt das Prinzip, den Dreiklang so wenig als möglich zu benutzen und die Tonart so viel als möglich zu wechseln, mehr und mehr die Oberhand.

Wohin die Überschätzung dieser fehlerhaften, weil konstruierten, künstlichen Stimmung führen kann, davon zeugt wiederum Helmholtz: „Der Mechanismus der Instrumente und die Rücksicht auf seine Bequemlichkeit droht Herr zu werden über das natürliche Bedürfnis des Ohres und droht das Stilprinzip der neueren Kunst, die feste Herrschaft der Tonica und des tonischen Akkordes wieder zu zerstören." Das ist inzwischen in einer gewissen Musikerschicht Tatsache geworden. Was bei diesen „Errungenschaften" herausgekommen ist, ist Herrschaft der mit der Mechanik in Wechselbeziehung stehenden Technik über psychische und physische Bedürfnisse, also Sieg der Mechanik über das Leben.

Die Temperierung ist ja auch vom Klavier aus- und von ihm zu den andern Instrumenten übergegangen. Auf dem Klavier sind, wie man bei Helmholtz (1. Aufl. S. 495) nachlesen kann, die Mängel dieser Stimmung von allen Instrumenten am ehesten zu ertragen. Die alten Organisten wußten schon, warum sie lieber in „ungleichschwebender" Temperierung spielten und demzufolge einige „Wölfe" mit in Kauf nahmen. Und schließlich haben genug bedeutende Musiker vom 16. und 17. Jahrhundert an (Arnold Schlick, Zarlino, Mersenne usw.) bis auf unsere Tage immer wieder sich um die Erhaltung der reinen Stimmung gemüht, und nicht etwa lediglich aus mathematischer Spekulation.

Auch Max Planck stellt in dem von Herrn Bohl zitierten kleinen Buch zu wiederholten Malen die klangliche Überlegenheit der reinen über die temperierte Stimmung fest (S. 10, 17, 19, 24). Besonders bemerkens- und beherzigenswert sind seine Ausführungen über eine Stelle bei Schütz, die ihn, weil er sie in reiner Stimmung singen hörte, nachhaltig beeindruckt hat — obwohl der Chor dabei in der Tonhöhe sank.

Andere (wie Tanaka) sind viel weiter gegangen und haben Versuche angestellt, Instrumentalmusik von Bach, Mendelssohn, Wagner in reiner Stimmung zum Klingen zu bringen. Ob man so weit gehen darf und kann, wird natürlich doppelt problematisch. Um aber auf dem Gebiete der Vokalmusik zu bleiben, so finden wir ebenfalls bei Tanaka ein Beispiel dafür, wie die Benutzung der reinen Stimmung für den unbegleiteten Gesang durchaus in Frage kommt, wobei vermerkt werden muß, daß es sich in diesem Falle sogar um ein harmonisch nicht ganz unkompliziertes Werk handelt. Man wird die möglichste Aufrechterhaltung der reinen Stimmung in Mozarts „Ave verum" sich für Chorgesang ein wenig anders denken müssen, als sie Tanaka (zur Wiedergabe auf seinem Reinharmonium) vorschlägt. Aber im wesentlichen könnte man, wenn man dies Werk durchaus a cappella singen lassen will, selbst bei ihm noch trotz Vorhalten, Septakkorden und Modulationen an der reinen Stimmung festhalten. „Wenn man hier die Führung der einzelnen Stimmen genauer prüft, so stellt sich heraus, daß dieselben,

[1]) S. die Artikel im Dezember- und Märzheft.

[2]) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 6. Jahrg., 1890.

trotz der außerordentlich verwickelten Harmoniefolgen doch sehr wenig von den reinen Intervallen abweichen. Man findet hier eben die Offenbarung eines echt künstlerischen Genies, welches unbewußt Unübertreffliches leistet" (Tanaka S. 33).

In diese im letzten Satz angegebene Richtung zielten auch diejenigen Sätze meines Aufsatzes, die die vokale Kompositionstechnik berührten. Folgende Worte Tanakas (S. 49) werfen weiteres Licht auf diese der heutigen Musikausübung sehr fernliegenden Gebiete:

Der Dirigent ... findet sich sehr oft genötigt, wegen der Reinhaltung der Akkorde und der Aufrechterhaltung einer und derselben Stimmung, einzelne Töne und Intervalle anders singen zu lassen, als sie sein sollten. Da dieses Übel in den meisten Tonwerken selbst liegt, so würde es nicht unwichtig sein zu ermitteln, wo derartige Ungenauigkeiten verborgen sind, und wenn sie gefunden worden sind, zu untersuchen, wie sie in der praktischen Musikausübung am besten umgangen werden. Feste, auf genauer Tonbestimmung fußende Regeln über die Leitung der unbegleiteten Chöre sind bisher noch nicht gegeben worden; und die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß man, durch strenge harmonische Analysen der Tonwerke und durch Ausprobieren der gewonnenen Resultate auf einem rein gestimmten Instrumente manches Wichtige klar zutage fördern wird, was bisher nur in der oft dunklen Ahnung der Dirigenten gelegen hat.

So unkompliziert ist die Sache also nicht, daß man bei einem Chor wie Praetorius' „Es ist ein Ros entsprungen" notwendiges Sinken errechnet.

Gegen die Ungewohnheit der reinen Stimmung bedarf es kaum eines Einwandes. Herr Bohl selbst zitiert Plancks Ansicht, nach welcher eine Umgewöhnung auf die jeweils gespielte Stimmung sehr rasch vor sich geht. In der Kunst kann nicht die Gewohnheit, „des Menschen Amme", allein Ausschlag geben. Obendrein aber bekennt sich Planck trotz der Gewöhnungsmöglichkeit an alle Arten von Stimmungen zur „reinen", deren Dreiklangtöne „doch besser zusammenpassen" (S. 15). Es kommt also nicht darauf an, daß uns eine Sache raschhin „behagt".

Daß selbst wir, die wir an die temperierte Stimmung gewöhnt sind, mitunter instinktiv die natürliche Stimmung berücksichtigen, beweist wiederum Planck. Diese Erscheinung ist um so bemerkenswerter, als Gewohnheit und Vererbung auf uns lasten und uns immer wieder zum Singen in temperierter Stimmung geneigt machen. Im übrigen habe ich als Chorleiter, Theorie- und Gesanglehrer andere Erfahrungen gemacht als Herr Bohl. Die Terz erscheint im Dreiklang der 1. Stufe m. E. bei unserm gesamten Chorsingen meist „zu tief", weist also deutlich auf ein Hinneigen zur reinen Terz. Etwas anderes ist es um die Terz der 5. Stufe, die als Leitton stets „temperiert", ja mitunter „zu hoch" gesungen wird; und teilweise mit Recht: Denn der Dominantseptakkord ist ein der temperierten Stimmung entwachsenes Gebilde. Hier wie überall beweisen die alten Chorwerke mit ihrer Vorliebe für den verminderten Dreiklang ihre Überlegenheit. — Andererseits ist die pythagoreische Stimmung schon von Zarlino abgelehnt worden.

Doch es führt zu weit, die Einzelheiten zu widerlegen, obwohl sich das, sogar mit Hilfe sehr bedeutender Spezialliteratur, machen ließe. Es kann hier niemandem darauf ankommen, das „Recht" für sich in Anspruch zu nehmen. Die Dinge liegen viel zu verwickelt. Bohl seinerseits kann gegenteiliges Material ins Feld führen. Die Ausführungen meines Aufsatzes sollten eben anregen und zu denken geben. Daß in unserer Vokalmusik etwas nicht stimmt, das beweisen neben anderen die von mir namhaft gemachten Autoren. Und letzten Endes kann Derartiges überhaupt nicht auf dem Papiere ausgefochten werden.

Neuerscheinungen

Fritz Cassirer: Beethoven und die Gestalt. Ein Kommentar. Gr. 8°, 258 S. Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart-Berlin-Leipzig 1925.

Friedrich Blume: Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert. 8°, 151 S. Bd. I der „Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, herausgeg. v. Hermann Abert". Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1925.

Deutsche Musikpflege, herausgeg. von Prof. Dr. Josef Ludwig Fischer in Verbindung mit Ludwig Lade. 8°, 191 S. Verlag des Bühnenvolksbundes G. m. b. H., Frankfurt a. M. 1925.

Karl Storck: Das Opernbuch. Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen. 29. bis 30. neubearb. u. verm. Aufl., herausgeg. von Paul Schwers. 8°, 553 S. Muthsche Verlagsbuchhandl., Stuttgart 1925.

Paul Marsop: Musikalische Satiren und Grotesken. 8°, 149 S. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1924.

Franz Rabich: Richard Wagner und die Zeit. Heft 71 des „Musikalischen Magazins", 8°, 88 S. Herm. Beyer & Söhne, Langensalza 1925.

Johannes Wolf: Geschichte der Musik in allgemeinverständlicher Form, I. Teil: Die Entwicklung der Musik bis etwa 1600. 8°, 159 S. Erschienen in d. Sammlung „Wissenschaft und Bildung" im Verlag von Quelle & Meyer, Leipzig 1925.

Percy A. Scholes: The Listener's History of Music. A book for any Concert-goer, Pianolist, Gramophonist, or Radio Listener. In two volumes. Vol. I to Beethoven. 2. Ed. 8°, 190 S. Humphrey Milford Oxford University Press, London 1925.

Robert Scherwatzky: Geschichte der deutschen Musik seit Joh. Seb. Bach. 8°, 41 und 57 S. Deutschkundliche Bücherei, Verlag Quelle & Meyer, Leipzig 1925.

Olga Hensel: Vom Erleben des Gesanges. Eine Hilfe zur Stimmbildung. 8°, 55 S. Bärenreiter-Verlag, Augsburg 1925.

Richard Stöhr: Über die Grundlagen musikalischer Wirkungen. Populär-wissenschaftl. Studie. 8°, 62 S. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1924.

Oskar Rainer: Musikalische Graphik. Studien und Versuche über die Wechselbeziehungen zwischen Ton- und Farbharmonien. 8°, 116 S. Deutscher Verlag für Jugend und Volk, G. m. b. H., Wien-Leipzig-New York 1925.

Bibliothek Ferruccio Busoni, Katalog des Antiquariats Max Perl, Berlin SW. 19, Leipzigerstr. 89. Die Auktion der Bibliothek Busonis hat zwar schon am 30. und 31. März stattgefunden, an Hand des Katalogs kann sich aber jeder ein anschauliches Bild von dem weitverzweigten Interessengebiet des Verstorbenen machen. Man trifft hier seltene Erstdrucke von Werken der Weltliteratur, eine hervorragende Cervantes- und E. T. A. Hoffmann-Sammlung, Bücher mit handschr. Dedikationen u. a. Wertvolles.

Ferner erschien bei Breitkopf & Härtel, Leipzig, ein auf Grund der Aufzeichnungen Busonis zusammengestelltes Verzeichnis seiner Werke, das in übersichtlicher Gliederung einen vollständigen Überblick über Busonis Lebenswerk gewährt.

Besprechungen

ROBERT SONDHEIMER: Werke aus dem 18. Jahrhundert, Edition Bernoulli, Berlin und Basel.

Nr. 1 Boccherini, Sinfonie C-Dur op. 16, 3. Nr. 2 Joh. Stamitz, Streichquartett B-Dur; Nr. 3 Boccherini, Streichquintett Es-Dur op. 12, 2; Nr. 4 Boccherini, Largo aus dem Streichquintett op. 12, 1; Nr. 5 H. J. Rigel, Sinfonie D-Dur; Nr. 6 Polaci, Sinfonie D; Nr. 7 J. G. Naumann, 10 Stücke für Klavier; Nr. 8 J. Chr. Bach, 2 Stücke für Klavier; Nr. 9 Boccherini, 3 Stücke für Klavier; Nr. 10 Joh. Stamitz, 2 Stücke für Violine und Klavier; Nr. 11 Boccherini, Menuett für Violine und Klavier; Nr. 12 H. J. Rigel, Adagio für Violine und Klavier; Nr. 13 Sammartini, Introduzione für Violine und Klavier; Nr. 14 H. J. Rigel, Andante G-Dur Nr. 1 für Violine und Klavier; Nr. 15 Ernst Eichner, Sonate F-Dur für Violine und Klavier; Nr. 16 J. G. Naumann, 2 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegl.; Nr. 17 J. G. Naumann und J. Chr. Bach, Sonaten für Klavier; Nr. 18 H. J. Rigel, Andante G-Dur Nr. 2 für Violine und Klavier.

Der Herausgeber hat es unternommen, in dieser Sammlung Proben aus der Zeit von Bach bis Beethoven in praktischen Ausgaben vorzulegen und damit einerseits den Stilübergang von Barock und Rokoko zur Klassik und Romantik an typischen Beispielen zu illustrieren, andererseits das geistige Milieu der Großmeister jener Zeit, insbesondere Mozarts und Beethovens, und dessen Einwirkung auf jene vor Augen zu führen. In der Tat bietet die Sammlung S.'s die verschiedensten Überraschungen

und liefert die Bestätigung des Kretzschmarschen Wortes, daß Eichen nicht in der Wüste wachsen. Neben den von Riemann neuentdeckten Mannheimern, als deren Vertreter in der vorliegenden Sammlung in der Hauptsache Joh. Stamitz, Rigel und Ernst Eichner erscheinen, rückt Sondheimer die Bedeutung der Vertreter der italienischen Schreibweise, insbesondere Boccherinis, in helles Licht. Die Durchführungstechnik des klassischen Stils, die Kantabilität der Themen, das „Flüssige" der Schreibart gerade Mozarts hat z. T. hier die Wurzeln. Mehr nach rückwärts weist eine durchschlagende, Händelsche Einflüsse verarbeitende Sinfonie des wohl mit Bernardo Polazzi identischen Polaci. Die Sammlung wäre also in der Vielseitigkeit des vorgelegten Materials berufen, als Mittel zum wissenschaftlichen Anschauungsunterricht und zur praktischen Neubelebung der Kunst jener Zeit zu dienen, wenn dem nicht die Art der Bearbeitung entgegenstünde. Ist es schon bedauerlich, daß von vielen Werken aus einer Zeit, in der der Klang des Orchesters wesentlich für den Charakter des Inhalts zu werden beginnt, nur Klavier- oder Violinauszüge vorgelegt werden konnten (wäre es nicht besser gewesen, statt dessen Werke für solche *Original*besetzung neu herauszugeben?), so wird die Verwendbarkeit dieser Bearbeitungen durch die Willkür des Herausgebers noch weiter stark eingeschränkt. In einer gelegentlichen Bemerkung versichert Sondheimer, die mitgeteilten Werke dem Empfinden des „modernen Menschen" angleichen zu wollen. Damit wird der Schwerpunkt der Aufgabe völlig verschoben. Gewiß ist jene Musik erfüllt von einer immer größeren Herrschaft des Subjektiven. Aber wir wollen das Subjektive jener Zeit kennenlernen, nicht die Auffassung eines Bearbeiters, oder zum mindesten diese nur so, daß der Urtext durch Kenntlichmachung der Zusätze und Auslassungen jederzeit herausgeschält werden kann. Bearbeitungen haben zudem nur Zweck, wenn sie in notwendigen Fällen das Original verbessern, nicht aber es schlechter machen. Das ist bei Sondheimer oft der Fall. Man vergleiche als beliebiges Beispiel etwa die Klaviereinrichtung Nr. 9, Stück II, mit dem Original. Auf zwei Seiten nicht weniger als sechs freie Zusätze, durch die sich die übelsten Wirkungen ergeben (Querstände, falsche harmonische Führungen und dergleichen; die Takte 14—16 muten an wie aus Reger kompiliert); willkürliche Änderungen der Baßführung, Fortlassung notwendiger Mittelstimmen, usw. Oder man sehe sich die unmotivierten übermäßigen Fortschreitungen in anderen Bearbeitungen sowie die zahlreichen Oktaven- und Quintenparallelen an (Nr. 7, Stück 9 Takt 15/16 und 30/31; Nr. 8, Stück 1 Takt 82; Nr. 10, Stück 2 Takt 20, 36/38, 108; Nr. 12, Takt 21, 26; Nr. 15 Takt 94/96), von häßlichen Quartenparallelen ganz zu schweigen, die Flüchtigkeiten bei der Fortführung von Themen (Nr. 8, Stück 1 Takt 89/90, Nr. 14 Takt 8/9), die zahlreichen durch die Bearbeitung unklar wiedergegebenen Stellen (als auffallendste: Nr. 8, Stück 1 Takt 10, 53/55, 60, 71; Nr. 8, Stück 2 Takt 5, 13, 46, 59, 75; Nr. 9, Stück 3 Takt 25, 39; Nr. 10, Stück 1 Takt 34; Nr. 14, Takt 39/41) und die häufige Auslassung wichtiger Akkordtöne. Es ist selbstverständlich, daß man nach diesen an den Bearbeitungen gemachten Beobachtungen auch an die im Original partiturmäßig vorgelegten Werke mit Vorsicht herangeht. So sehe ich, obwohl keine Möglichkeit der Nachprüfung bestand, in der Sinfonie Polacis verschiedene Stellen in der Bratschenpartie (Takt 21/22, 25/26, 45!, 51/52, 59, 61, 77, 79), den Takt 80 im Baß und die Hörner in dem dazugesetzten, übrigens entbehrlichen Grave für nicht original an; wie sollten F-Naturhörner den Fis-Moll-Akkord blasen? — Bedauerlicherweise gibt die Ausgabe auch keine Auskunft, was von dynamischen Zeichen zugesetzt und was original ist; gerade für die in jener Zeit erwachende subjektive Dynamik wäre das unbedingt wichtig gewesen. Was Sondheimer von dynamischen Vorschriften bringt, ist bald zu viel und zu sehr auf den Effekt berechnet (bei Polaci plötzlicher Wechsel von fff und ppp!), bald zu wenig in der Nichtbeachtung der auch in jener Musik noch liegenden zahlreichen Echowirkungen. Wie unsicher er sich in dynamischen Fragen fühlt, wird deutlich an der verschiedenen Bezeichnung der gleichen Stellen in verschiedenen Bearbeitungen, z. B. von Boccherinis op. 12, 1; hier ff, dort p! Zu viel gibt Sondheimer, auch für jene Zeit, meistens in der Bezeichnung der Zeitmaße und in sonstigen Vorschriften (ruhig und breit — eindringlicher — breiter und ruhiger — etwas langsamer — a tempo — langsamer werden — usw. usw.); recht unangenehm sind häufige „moderne", weichliche Ritardandi beim Auftakt vor der Reprise. Der Klaviersatz der Bearbeitungen ist im allgemeinen einfach, wenn auch durch große Spannung der linken Hand nicht immer bequem; bei Kraftstellen werden volle Akkorde in den tiefsten Baßlagen mit Vorliebe angewendet.

Von den Druckfehlern der im übrigen äußerlich vornehm ausgestatteten Ausgabe seien einige störende namhaft gemacht: Nr. 2, Seite 12 Takt 4, I. Viol. h statt his; Nr. 3, S. 10 Takt 14 geht die II. Viol. in Sekundenparallelen mit der I. Viol.; ebenda S. 13 Takt 6, II. Cello d statt es; ebenda S. 16 Takt 12 muß Viol. I den Rhythmus von Viol. II mit übernehmen; Nr. 5, S. 8 III. System letztes Achtel der I. Viol. g statt a; Nr. 9, S. 4 Takt 11 in der Oberstimme b statt h; Nr. 13, S. 4 Takt 9/10 im Baß zweimal gis statt g; Nr. 17, Stück I Takt 14 in der Unterstimme wohl cis statt des.

Dr. G. Frotscher

MAX DEGEN: Die Lieder von Carl Maria v. Weber. 1924, Herder & Co., Freiburg im Breisgau.

Degens Versuch, das „bis jetzt stets mit wenigen Worten abgetane oder überhaupt übergangene Kapitel des einstimmigen Liedes von Weber ins rechte Licht zu setzen“, ist sehr zu begrüßen. Denn ist die Literatur nicht gerade reich an wertvollen Abhandlungen über die Werke unserer großen Liedmeister, so erst recht nicht über die kleineren. Und doch ist Weber, wie Degen zeigt, auch in seinem einstimmigen Lied durchaus beachtenswert. Außerdem sind diese Lieder eng mit seinem Leben verknüpft. Ihre Dichter gehören vielfach seinem näheren Freundschafts- und Bekanntenkreise an, und manche, lustige wie traurige, entsprangen besonderen Verhältnissen. Über Dichter, Texte, Kompositionszeiten u. a. m. unterrichtet Degen in einem ersten Abschnitt. Dann bespricht er in fünf Gruppen (die volkstümlichen Lieder, die übrigen Strophenlieder, Zwischenformen, die durchkomponierten L., Gitarre-L.) die einstimmigen Gesänge und hängt einen Abschnitt über die „mehrstimmigen Lieder“ an. Es ist erstaunlich, wie groß die Anzahl der „volkläufig“ gewordenen Lieder Webers ist. Auch heute noch dürften die volkstümlichen und die humoristischen Lieder für die Hausmusik von Bedeutung sein. Liedchen wie „Der kleine Fritz“ und die köstliche Kirmesszene „Reigen“ tun heute noch ihre Wirkung. Überhaupt spielt, was Degen häufig betont, Webers dramatische Veranlagung eine große Rolle auch in seinem Liedschaffen.

Leider hat Degen es verabsäumt, die verstreuten Bemerkungen über harmonische, melodische und rhythmische Eigenheiten Webers zusammenzustellen und zu erweitern. Er hätte dann Gelegenheit gehabt, ein Bild von den stilistischen Eigentümlichkeiten zu geben. So bleibt das eine nicht sehr schwierige, aber lohnende Aufgabe für den Leser, die er durch den Vergleich der Lieder mit der Degenschen Besprechung lösen kann. Dr. Paul Mies.

THEO SCHÄFER, „Also sprach Richard Strauß zu mir“, Verlag F. W. Ruhfus, Dortmund, kann als äußerst gewandt und flott geschriebene Einführung in Strauß' Werke gelten. Schäfer wendet in glücklicher Weise den Trick der Darstellung an, als sei diese stets unter dem lebhaften neuen Eindruck der Aufführung geschrieben. — Unterhaltend, wenn auch nicht eben wählerisch in literarischem und musikgeschichtlichem Sinne, gibt sich

HANS FISCHER-HOHENHAUSEN, „Richard Strauß“, ein Tonkünstlerroman, Verlag Frei-Deutschland, Sontra in Hessen. Ein köstliches Orts- und Zeit-Dokument ist in dem recht klein gedruckten Buche wiedergegeben: ein offener Brief des bayr. „Vaterlands“-Zentrum-Redakteurs Joh. B. Sigl an Ernst von Possart.

RICHARD SPECHT: „E. N. v. Reznicek“, Neue Musikbücher, E. P. Tals Verlag Leipzig, zeigt Spechts volle hinreißende Lebendigkeit, sein unmittelbares menschliches und künstlerisches Verstehen, ohne Lobseligkeit, in der Darstellung von R.s Leben und Wirken, vom k. u. k. Militärkapellmeister über die verschiedensten Zivilposten bis zum Kompositionslehrer und ungestört Schaffenden. Dr. M. St.

Neue Gitarren- und Lautenmusik

ERNST DAHLKE: Das deutsche geistliche Lied, 87 Gesänge aus der Sammlung von Heinrich Reimann zur Laute gesetzt. 4 Hefte. N. Simrock, Leipzig-Berlin.

— —, „Fürs Haus“, Kinder- und Volkslieder mit leichter Lauten- oder Gitarrebegleitung bearbeitet. Ebenda.

Ernst Dahlke ist einer der stärksten Helfer am Werke der Wiedererweckung des deutschen Volksgesangs zur Laute. Seine Liedersammlungen beweisen immer aufs neue gesundes künstlerisches Empfinden in der Auswahl, liebevolles Verständnis in den Bearbeitungen und engstes Vertrautsein mit dem Wesen des Instruments in den Lautensätzen. Die 87 Gesänge aus der wertvollen Sammlung Reimanns verschmelzen mit den Dahlkeschen Begleitungen so klang- und sinneinig, daß eine Trennung oder eine andere Bearbeitung schwer vorstellbar ist. Wir schulden dem Verlag für diese Gabe besonderen Dank.

Auch die 44 Kinder- und Volkslieder erhielten musikalisch reizvolle, leicht spielbare Lautensätze und verdienen, ebenso wie die geistlichen Lieder, in recht vielen deutschen Familien Eingang zu finden. E. Wild.

W. VON BAUSSNERN: Zwölf Lieder zur Laute. 3. Auflage. N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung G. Braun, Marburg.

„Lieder zur Laute“ ohne Lautensätze, nur mit Akkordbezeichnungen — das zeigt die übliche Verkennung des Instruments, von der auch der Verfasser befangen ist. Laute und Gitarre sind nicht Behelfsmittel zum Improvisieren, sondern verlangen ernsthafte kompositorische Behandlung wie jedes andere Musikinstrument!

Die Melodien sind ansprechend und volkstümlich — sie hätten sich gut zu „Lautenliedern“ ausgestalten lassen. E. Wild.

PAUL KURZE: „Kränze und Herzen“, op. 17. Lieder und Balladen zur Laute nach Gedichten von Freiherr v. Münchhausen und Wilhelm Schulz. Steingräber Verlag, Leipzig.

Nachdem mir vor einem halben Jahre Kurzes früheres Lautenbüchlein „Unter den Linden“ zur Beurteilung vorgelegen hatte, spielte ich dieses neue,

vom Verlag schmuck ausgestattete Heftchen mit lebhaftem Interesse durch. Zu meiner großen Freude gewann ich daraus die Überzeugung, daß in Paul Kurze ein neuer, starker Förderer des deutschen Lautenliedes erstanden ist. Der professorale Schlapphut hängt, hoffentlich endgültig, am Nagel — er enthüllte einen charaktervollen Künstlerkopf. Frei von theoretischer Konstruktion sind diese 10 Lieder geschaffen, die Singweisen treffend aus den vertonten Gedichten, die wirkungsvollen Lautensätze aus vollem Verständnis des Instruments heraus empfunden. Das herzerfrischende Frühlingslied am Anfang und vor allem die meisterlich dramatisch gestalteten Lieder: „Am Galgen", „Die Myrte", „Der Tod und die Liebe", „Der Mühlteich" sind wertvolle Gaben für jeden ernst strebenden Freund der neuen alten Lautenkunst. Stümpernde Akkordreißer jedoch sollten die Hände davon lassen!

Erich Wild.

Im gleichen Verlag sind 4 Hefte „LEICHTE GITARRENMUSIK" erschienen, herausgegeben und bearbeitet von Erwin Schwarz-Reiflingen.

Heft I, für Gitarre allein, enthält 26 gutbezeichnete Vortragsstücke von deutschen und italienischen Meistern (Praeger, Eulenstein, Dorn, Molino, Calegari, Carulli) in leicht spielbaren Dur- und Molltonarten und stellen einen Übungsstoff dar, der jedem angehenden Gitarrespieler wertvolle Förderung gewährleistet. — Heft II bietet 16 Übungs- und Vortragsstücke, die etwas umfangreicher sind und höhere Anforderungen an den Ausführenden stellen. Die gute Bezeichnung erleichtert auch hier das Studium. Wer diese beiden Hefte gewissenhaft durchgearbeitet hat, wird für bessere Liedbegleitungen gut vorbereitet sein. — In Heft III werden drei Duos von Doisy für Violine und Gitarre in tadelloser Bearbeitung dargeboten. Die Violinstimme kann auch von Flöte oder Mandoline ausgeführt werden. Über der Gitarrestimme befindet sich die Violinstimme, die dem Ganzen außerdem noch besonders beigegeben ist. Die Musik von Doisy entspricht ganz dem Charakter der Instrumente und regt in ihrer einfachen, heiteren Art sehr zum Studium dieser Duos an. — Heft IV enthält fünf leichte Stücke für drei Gitarren nach Werken von L. De Call (Marsch, Andantino, Menuett, Adagio, Rondo), die sowohl als Unterrichtsstoff als auch als Unterhaltungsmusik Verwendung finden können. Die dritte Gitarre führt die Begleitung aus und dient gleichzeitig auch als Direktionsstimme. Für die 1. und 2. Gitarre liegen besondere Stimmen bei. Weder die Begleitung noch die melodieführenden Stimmen setzen eine besonders entwickelte Technik voraus. Die notwendigen Zeichen und genauer Fingersatz ermöglichen mittleren Gitarrespielern die Mitwirkung.

Die ohnehin nicht so reichhaltige Literatur für Gitarre als Soloinstrument erfährt durch die eben besprochenen 4 Hefte eine wertvolle Bereicherung.

Theodor Salzmann.

S. LIAPOUNOW: Sextett für Klavier, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß, op. 63. Verlag Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig, Riga, Berlin.

Stilistisch zwischen Schumann und Brahms stehend, erweist sich Liapounow als ein überlegener Techniker, der harmonisch reichhaltig, manchmal auch eigenartig und interessant zu schreiben versteht. Russische Züge sind wohl in den weniger starken melodischen Themen zu erkennen, während die feineren und bedeutsamen Gesangsstellen mehr unter deutschem Einfluß — wie das ganze Werk — stehen. Mit Tschaikowsky kann es Liapounow in der Kammermusik gut aufnehmen.

Das Hauptthema des 1. Satzes erinnert stark an Brahms, die Nachahmungsstimmen zwischen Klavier und Streichern an Schumann. Die thematischen Fortleitungen sind klar und kraftvoll, wie das ganze Werk, aber einseitig routiniert in dem Versetzen durch alle möglichen Harmonien. Originellere Wendungen werden reichlich wiederholt und ausgenützt, z. B. in dem sehr hübschen Scherzo, dessen Trio dagegen bedeutend besser ist, als sonst in den Werken der Russen. Stimmungsvoll ist die Romanze (siehe Tschaikowsky Klavier-Konzert, langsamer Satz); schwungvoll — mit einem schönen Seitenthema — das Finale. Zweifellos kann man durchaus empfehlen, das wirkungsvolle und klangreiche Sextett in die Programme aufzunehmen.

Kurt Kern.

JOSEF MATTHIAS HAUER, op. 25, Klavierstücke mit Überschriften nach Worten von Friedrich Hölderlin. Verlag Schlesinger-Haslinger, Berlin-Wien.

Diese gewollt primitiven Stücke ohne Blut und Mark stellen musikalische Impotenz in Reinkultur dar. Mit Hölderlin hat dieses Gestammel nichts gemein. Kühle Konstruktionen eines rechnerischen Kopfes ohne Innenwerte. Zu verwundern ist einzig, daß Hauer, dieser Wortführer der Atonalität, fast alle Stücke mit einem wunderschönen Dreiklang abschließt. Weiter ist über diese gespreizten Nichtigkeiten nichts zu sagen. G. Kiessig.

Druckfehlerberichtigung.

Die Geschichte der deutschen Musik von Hans Joach. Moser ist nicht in der Deutschen Verlagsanstalt, wie im Märzheft S. 161 zu lesen war, erschienen, sondern in der J. C. Cottaschen Buchhandl. Stuttgart. Desgleichen „J. S. Bach" von Walter Dahms (s. S. 162) nicht im Marion-, sondern im Musarion-Verlag, München.

* 1. April-Scherzando *

Hier, lieber Leser, innerhalb dieser vier Randzeilen, befindest Du Dich im Reich des ersten April-Königs. Er hat, wie Du weißt, volle Narrenfreiheit, und wer ihm etwas übel nimmt, den lacht er aus. Das ist sein altes, verbrieftes Recht, und er läßt es sich nicht schmälern. Zwar ist der 1. April, wenn Du diese Blätter zu Gesicht bekommst, schon vorbei, aber das ist nur scheinbar. Denn hier in diesem Reiche gibt es überhaupt nur einen Tag, den 1. April, magst Du die Blätter im Sommer oder im Winter aufschlagen. Der erste April-Herrscher sagt außerdem: Seid Ihr Menschen nicht das ganze Jahr, das ganze Leben hindurch Narren, der eine so, der andere so? Eine Spur dieser Erkenntnis ist Euch geblieben, als Ihr mir, d. h. Eurem Narrentum, wenigstens einen Tag im Jahr einräumtet. Also nochmals, hier herrscht der 1. April, nun tummelt Euch tüchtig in meinem Reiche herum und laßt's Euch wohl sein. Ich beginne mit einer Geschichte, die sich, wie Ihr sofort sehen werdet, bis in alle Einzelheiten so ereignet hat, wie Ihr sie hier aufgeschrieben findet. Sie heißt

Die geheimnisvolle Annonce

und lautet folgendermaßen:

In allen großen Tageszeitungen Deutschlands, von Stuttgart hinauf bis nach Königsberg, konnte man vor einiger Zeit eine Annonce folgenden Inhalts finden:

Großes deutsches Operntheater

sucht per sofort bei höchster Gage einen

vollblütigen und wetterfesten Kapellmeister,

der imstande ist, die gewöhnliche Dauer einer Opernvorstellung durch *Tempobeschleunigung*, und zwar der *schnellen Partien*, je nach Länge einer Oper bis zu $^3/_4$ Stunden zu verkürzen. Leumundszeugnis unnötig, Diskretion nach erfolgter Verpflichtung aber Ehrensache. Off. unter usw.

Es ist zu begreifen, daß diese eigentümliche Anzeige unter Musikern und vor allem Theaterkapellmeistern großes Aufsehen erregte und um so heftiger erörtert wurde, je mehr sich gerade die Fachleute in sie vertieften. Eine Oper um etwa eine halbe Stunde zu verkürzen, erklärten manche ganz skrupellos für eine Spielerei, so man die langsamen Stücke und Partien um ein ganz beträchtliches schneller nehmen könne. Aber gerade diese Methode kam allem nach nicht in Betracht, sondern es war ja verlangt, schnelle Stücke noch viel schneller zu nehmen und gerade an ihnen die sehr beträchtliche Zeit zu erübrigen. Vor allem erfahrene Kapellmeister wußten, was das zu bedeuten hat. Mit dem Orchester, so schlossen sie, läßt sich schließlich auch ein Presto noch schneller geben als es zu nehmen ist, aber mit den Sängern! Hier lag allem nach der Hase im Pfeffer, denn wenn er sich, der Kapellmeister nämlich, nicht der Hase, vorstellte, daß er z. B. die Champagnerarie noch viel schneller nehmen müsse als gewöhnlich, so bekam er mit dem ersten Bariton totsicher einen fürchterlichen Streit, wobei er mit seinem Taktstock gegenüber dem Degen Don Juans den kürzeren ziehen mußte. Oder Opern wie Carmen mit ihren vielen schnellen Tempi, dem Quintett an der Spitze. Wie würden die fünf Solisten rebellieren, die Sängerinnen ihm wohl die Augen aus-

kratzen. Oder auch die an die Zungenfertigkeit des Sängers die höchsten Anforderungen stellenden großen Schwätzerreden des Barbiers von Bagdad — die Oper wurde damals in Deutschland gerade wieder einmal häufig gegeben —, was war da nicht alles zu erwarten! Kurz, je länger sie darüber nachdachten, um so gefährlicher kam ihnen die Sache vor, um so mehr begriffen sie auch den verräterisch hohen Gehalt und den Ausdruck „wetterfest". Von den etwa 3000 Kapellmeistern, die sich um die Stelle bewerben wollten, taten es schließlich nur eine allerdings nicht kleine Zahl junger Bürschchen (darunter einige Gymnasiasten), die sich in ihrer jugendlichen Anmaßung als sehr wetterfest vorkamen, und ferner einige sehr, sehr dunkle Existenzen, da aufs Moralische laut Annonce kein besonderes Gewicht gelegt schien.

Aber auch andere Leute beschäftigten sich mit der sonderbaren Anzeige. Vor allem hätte man gern die Stadt gewußt, die einen so besonderen Kapellmeister nötig habe. Aber man brachte nichts Bestimmtes heraus, sodaß das Interesse für die geheimnisvolle Stelle wieder in den Hintergrund trat. In einer einzigen großen Stadt war die Anzeige indessen nicht erschienen, was man in den andern Städten aber natürlich nicht wissen konnte. Das war Leipzig, wo die Sache deshalb auch kein Aufsehen erregen konnte. Immerhin gab es doch einige, die in auswärtigen Zeitungen auf die Anzeige stießen und gerade auch deshalb, weil die Leipziger Tageszeitungen übergangen waren, auf Leipzig rieten. Die und jene sahen sich verständnisvoll schmunzelnd an, aber etwas Bestimmtes wußte schließlich doch niemand. In der Schriftleitung der Z. f. M. war die Anzeige sofort entdeckt worden, und zwar vom jüngsten Redaktionsstift, der zwar von Musik noch nichts versteht, aber als Naseweis überall hinhorcht. Er stutzte kaum eine halbe Minute, eilte dann schnurstracks zum Hauptschriftleiter, stellte sich, auf die Anzeige mit der Gebärde eines kommenden großen Druckgewaltigen hinweisend, vor ihn hin und erklärte, von Entdeckerfreuden fast hingerissen: Das ist Leipzig, nur Leipzig kann das sein.

Sofort wurden sämtliche zwölf Schriftleiter der Z. f. M. zusammengeläutet, eine große Sitzung fand statt. Daß nur die Leipziger Oper gemeint sein könne, darüber war kein Zweifel, denn unverkennbar bestand eine Beziehung zwischen den Annoncen-Tempi und denen des Leiters der Leipziger Oper, des Generalmusikdirektors Brecher. Diese waren in der Schriftleitung so etwas wie sprichwörtlich geworden, allerdings nicht ihrer Schnelligkeit, sondern des Gegenteils, ihrer teilweise unerhörten Langsamkeit wegen. Arbeitete einer der Schriftleiter lange an einem Manuskript herum, so hieß es: Er arbeitet verbrecherisch langsam u. dgl. Besonders dem Hauptschriftleiter waren die langsamen Tempi gerade von Stücken, die nur so zu fliegen hatten, ganz unleidlich geworden. Er kenne sie oft überhaupt nicht mehr, Herzklopfen und sogar Herzkrämpfe befielen ihn vor Erregung, und tatsächlich war er nach der Aufführung der Barbiers von Bagdad so mitgenommen gewesen, daß er 14 Tage lang, mitten im Winter, Nauheim besuchen mußte, und zwar auf eigene Kosten, was ihn besonders ärgerte und auch veranlaßte, die Oper überhaupt nicht mehr zu besuchen. Aufführungen wie die des ‚Tristan', die gegen eine Stunde länger dauerten als in gewöhnlichen Theatern, hielt er sich auch deshalb fern, weil es unmöglich gewesen wäre, den Mitternachtszug noch zu erreichen; da wären dann Hotelrechnungen in der Stadt zu bezahlen gewesen. Auch die anderen Schriftleiter ließen sich nicht mehr bewegen, die Aufführungen über sich ergehen zu lassen, vielleicht der Grund, warum über die Leipziger Oper in den ganzen Monaten nicht mehr berichtet worden ist.

Nichtsdestoweniger blieb die Annonce immer noch geheimnisvoll genug; denn etwas mußte am Theater passiert sein, das sie hervorgerufen. Wir müssen das herausbringen,

das erfordert die Ehre der Zeitschrift, der deutschen Musik, brüllte wie zehn hungrige Löwen der Hauptschriftleiter, und koste es, was es wolle. Das Resultat langer Sitzungen war folgendes: Da die gesamte Schriftleitung keine Beziehungen zum Theater unterhielt, sollten solche angeknüpft werden. Fünf der relativ hübschesten und liebegewandtesten Schriftleiter wurden bestimmt, mit Sängerinnen des Theaters möglichst nahegehende Verbindungen anzuknüpfen, die bejahrteren Herren hingegen sollten sich an die Sänger heranmachen, gelegentlich zu einem Champagnerfrühstück einladen, Skat mit ihnen spielen, vor allem aber in den höchsten Tönen lobende Notizen in der Zeitschrift in Aussicht stellen; auch eine Schneiderrechnung könne gelegentlich bezahlt werden. An Geld, das wußte man, durfte es nicht fehlen, und verständnisvoll genug stellte der Verlag einen Teil der in die viele Zehntausende gehenden monatlichen Abonnementsgelder zur Verfügung. Der Hauptschriftleiter reiste extra nach Berlin zur russischen Botschaft, bei der er wegen Förderung russischer Komponisten, besonders Strawinskys, einen Stein im Brette hat, um die neuesten und sichersten Bestechungsmethoden an Ort und Stelle zu studieren. Der Erfolg war auch glänzend, wie sich nachher zeigen wird. Kurz, es wurde fieberhaft gearbeitet, bei Tag und besonders auch in der Nacht.

Dennoch verging längere Zeit, bis man endlich auf einigermaßen sichere Auskünfte stieß, und dürftig genug waren sie zunächst auch. Die Sängerinnen wußten offenbar wenig, verhielten sich auch sehr spröde; erst als einer der Redakteure eine kostbare Nerzgarnitur springen ließ (2000 G.-M., worüber der Verlag denn doch etwas ungehalten war), erreichte er ein gewisses Ziel. Die Opernsänger schienen mehr zu wissen, doch zeigten sie sich ebenfalls sehr zurückhaltend, da sie für ihre Stellung fürchteten. So viel ergab sich aber mit der Zeit, daß ein Funkspruch aus dem Musikerhimmel an die Theaterintendanz gelangt sei, der dort große Aufregung verursacht und wohl endlich auch zu der Ausschreibung der bewußten Stelle geführt habe. Viel mehr außer einigen kleinen, sich widersprechenden Einzelheiten war aber auf diesem Wege nicht zu erfahren, der zudem immer kostspieliger wurde, weil nicht weniger als sechs neue Redakteure angestellt werden mußten. Denn die andern hatten sich derart ein Leben in Saus und Braus angewöhnt, — einige equipierten sich vollständig neu, um besser ausstechen zu können, wie sie behaupteten —, daß sie nur einen kleineren Teil ihrer Arbeit ausführten. Zu dieser Zeit kam, nach 14tägigem Aufenthalt in Berlin, der Hauptschriftleiter von Berlin zurück. Er sprach nicht viel, man sah es aber dem Blicke seiner kohlrabenschwarzen Augen — sie deuten nach dem Orient — und der kerzengeraden Stellung seiner ihm noch übriggebliebenen dreizehn Haupthaare an, daß etwas Durchgreifendes geschehen werde; außerdem funkelte, wie wahrheitsgemäß berichtet werden muß, sein Ungeheuer von Nase. Was im einzelnen geschah, muß verschwiegen werden, weil die russische Methode dem betreffenden Redaktionsherrn nur auf ehrenwörtliches lebenslanges Stillschweigen mitgeteilt worden war, Erzähler dieser Begebenheiten also selbst nicht in der Lage wäre, Mitteilungen zu machen. Nur zwei Worte hörte man den Hauptschriftleiter immer wieder sagen: Städtische Theaterbehörde. In 14 Tagen hatte er aber — gesegnet sei die russische Methode! — alles bis in Einzelheiten herausgebracht. Man höre und spanne die Ohren, denn seit Robert Schumanns Aufsatz: Neue Bahnen im Jahre 1853 hat nie mehr etwas so Interessantes und Wichtiges in der Zeitschrift für Musik gestanden.

Mit dem himmlischen Funkspruch hatte es soweit seine Richtigkeit, nur waren es verschiedene gewesen. Der erste war noch im letzten Jahre, kurz vor Weihnachten, eingetroffen; man hatte ihn, in rosa Himmelsfarbe, chiffriert auf dem Schreibtisch

des Operndirektors gefunden, zugleich auch im Zimmer des städtischen Theaterintendanten. Da die Himmlischen gut genug wissen, daß eine Beschwerde leicht unterschlagen wird, gelangt sie nur in die Hände des „Beschwerten" selbst, hatten sie mit: doppelt genäht usw. gearbeitet. Die Depesche hieß:

Bitten händeringend um andere, viel bewegtere Tempi unserer Allegri. Können's nicht mehr aushalten. Wagner wieder in seinen Krämpfen. Ferner mehr Blut, wir waren keine Gehirnakrobaten, sondern besaßen auch Blut, Herzblut sogar. Ist Schrift „Über das Dirigieren" verloren gegangen?

Folgen ziemlich unleserliche Unterschriften einer ganzen Anzahl himmlischer Musiker.

Schon um 9 Uhr stand der früh aufstehende städtische Theaterintendant im Theater. Brecher war noch nicht da. Als er kam und las, entfärbte er sich zwar etwas, aber keine Muskel zuckte. Ich werde, mein lieber Intendant, die Sache schon in Ordnung bringen; verlassen Sie sich darauf. Mit Musikern muß man als Musiker sprechen.

Um 12 Uhr war er bei seinem intimsten Freund Szendrei, dem musikalischen Leiter der Leipziger Sendestation und früheren hiesigen Opernkapellmeister, mit dem er sich in Tageszeitungen duelliert hatte. Durch ihn ließ er zurückfunken, es sei ihm, Brecher, ganz egal, was die kompositorischen Herrschaften über sein Dirigieren dächten. Sie täten auch besser, sich um ihre himmlischen Angelegenheiten zu kümmern als um Tempi ihrer irdischen Werke. Jedenfalls lasse er sich, solange er die Hauptkritiker der Leipziger Tageszeitungen zu seinen ergebensten und lobendsten Freunden zählen könne — und diese seien ihm sicher — von niemand dreinreden. Was das Blut betreffe, so sei das ihrige nicht das seine, was sie jedenfalls nicht bezweifeln würden. Liefen wieder Beschwerden ein, so setze er einfach den betreffenden, Beschwerde führenden Komponisten ab. Schluß. —

Bei dieser generalmusikdirektorialen Entscheidung konnte es, wie jeder ahnen dürfte, kaum wohl bleiben. Denn es ging nicht lange, daß fast sämtliche deutsche verewigten Opernkomponisten, an ihrer Spitze Wagner, der Intendanz den Bescheid zufunken ließen, sie verzichteten in Zukunft auf eine Pflege ihrer Werke unter Brecher und bäten inständig um Streichung derselben vom Spielplan — was zugleich lebenden Komponisten wie Schreker zugute komme —; leider hätten sie keine Macht mehr auf Erden, sonst würden sie eine andere als die Bittsprache führen. Aber es sei denn doch nicht so ganz ausgeschlossen, daß sie einmal Petrus durch gute Worte und ihn elektrisierende Johann Straußsche Walzer — die er sehr liebe — bewegen könnten, in einem furiosen Tempo-Sturm über das Theater herzufallen und es zu zerstören, wobei er sich beim Herrgott damit entschuldigen könne, die Leipziger könnten ja nunmehr an die Stelle des Theaters einen neuen Meßpalast von ungeahnter Pracht und Größe errichten. So ganz ohne Macht seien sie also trotzdem nicht.

Dieser Himmelsfunken zündete nun weit stärker als man in anderen Städten wie Leipzig ahnen kann, und zwar nicht der künstlerischen Gründe, sondern — seines Meßpalast-Projekts wegen. Die Stadt besitzt in ihrem Intendanten eine geniale Persönlichkeit, die zwar nicht von der Kunst, sondern von der städtischen Verwaltung herkommt, gerade dadurch aber der Stadt so außerordentlich wertvoll ist. Erst jetzt interessierte ihn auch so recht die ganze Tempofrage, die urplötzlich in eigentliche, innerste städtische Angelegenheiten eingriff. Die erste Folge war eine Geheimunterredung mit dem Oberbürgermeister, der nunmehr in die ganze Angelegenheit eingeweiht wurde. Bald spitzte sie sich auf die beiden Worte zu: Theater oder Meßpalast. Wochenlang wurde, bei Hinzuziehung einiger engster Mitglieder des Stadtverordnetenkolle-

giums, die Frage hin und her besprochen, Das Theater als solches gab man im Hinblick auf das fabelhaft großartige Meßpalast-Projekt ziemlich leichten Herzens preis, wer konnte aber die Garantie übernehmen, daß Petrus nicht einmal zu unpassendster Zeit dreinfuhr? In einer so aufgeklärten Epoche wie der jetzigen konnte er das Theater unmöglich am hellichten Tag auf als solche gefahrlose Art anzünden — dazu war auch die städtische Feuerwehr viel zu gut ausgebildet —, das hätte niemand geglaubt. War es da also nicht möglich, daß der alte, etwas klapprige Herr, von der Leipziger Suada Wagners berauscht, ganz plötzlich während einer Wagner-Vorstellung dreinfuhr und ein furchtbares Personenunglück anrichtete? Dem Stadtoberhaupt kam dieser Gedanke nicht aus dem Kopfe, unmöglich durfte so etwas riskiert werden. Ein Entschluß mußte aber gefaßt werden, zumal weitere bedrohliche Himmels-Funksprüche eintrafen. Bereits hieß es: Petrus schon halb gewonnen; Umfall—deutsche Gegenwartsschule! — baldigst zu erwarten. Was wollte man tun? Die Aufregung wuchs. Brecher bitten, andere Tempi zu nehmen und mehr Blut zu verspritzen? Das erstere war möglich, wenn er wollte, das andere nicht. Zuerst der Intendant, dann sogar der Oberbürgermeister, machten Hausbesuche, beide kehrten, wie sie es erwartet, unverrichteter Dinge zurück. Das Tempo sei für ihn Ehrensache, damit war jeglicher Diskussion das Genick gebrochen. Die Stimmung wurde immer düsterer, dazu immer wieder das so unendlich verlockende Meßprojekt.

Endlich hatte einer der Herren den glänzenden Einfall, die Angelegenheit von der musikkritischen Seite behandeln zu lassen. Konnte nicht Dr. Aber, Brechers befreundeter Hauptkritiker, der seiner eigenen Aussage zufolge schon etwa sechsmal Leipzigs Musikleben vor dem drohenden Untergang gerettet hatte, auch in dieser Angelegenheit Messias sein? Gesagt, getan, und endlich kam die Angelegenheit einen entscheidenden Schritt vorwärts: Es kommt nunmehr die geheimnisvolle Annonce, von der diese Geschichte handelt, zustande, und zwar auf Grund folgender Erwägungen Abers: An den zu langsamen Tempi sei kein Zweifel, er merke es an der längeren Dauer der von Brecher dirigierten Opern gut genug, denn seine Uhr gehe richtig. Somit seien die Himmlischen also im Recht, wenn er ihre Aufregung auch nicht teile und übertrieben finde. Nach Adam Riese sei nun die Sache so: Was du nimmst dem einen, gibst du dem anderen. Nimmt Brecher die schnellen Tempi zu langsam, so müssen sie von einem andern Dirigenten zu schnell genommen werden, der dabei zugleich mehr von dem gewünschten Blut zusetzen werde. So ergebe sich also ein Ausgleich, und ob die Himmlischen mit ihm einverstanden seien oder nicht, jedenfalls könnten sie seiner Ansicht nach zu keinen Gewaltmaßregeln greifen. Die unersetzliche Kraft Brechers bleibe dem Theater erhalten. Die ausgesprochenen Tempogegensätze gäben ein und demselben Werk einen besonderen Reiz, der den mehrfachen Besuch der gleichen Oper lohne. Das helfe vielleicht auch das immer größer werdende Defizit vermindern. Kurz und gut, der Sache lasse sich schon beikommen, er wolle eine Annonce zur Gewinnung eines geeigneten Schnelldirigenten aufsetzen, wozu er Vollmacht erbitte. Etc.

Das ist die Entstehungsgeschichte der geheimnisvollen Annonce, und wer nun sagt, die Geschichte müsse auch eine Spitze haben, dem sagen wir: Nein, diese Geschichte muß keine Spitze haben, weil sie keine haben darf. Denn die Leipziger Oper hat auch keine Spitze, sondern das meiste verläuft immer wieder im Sande. Wir unsererseits hätten der Geschichte wohl eine Spitze geben können, z. B. das Theater mitten in einer Vorstellung in die Luft fliegen lassen, mitsamt dem Oberbürgermeister, dem Intendanten, den Musikkritikern, wobei man den Generalmusikdirektor noch hoch in den Lüften s e i n Tempo in aller Ruhe hätte dirigieren sehen, dann ein plötz-

liches Sich-öffnen des Himmels, die himmlischen Musiker herbeischwebend, Wagner, dem Leipziger Kollegen den Taktstock aus der Hand reißend und was derartiger phantastischer „Spitzen" mehr gewesen wären. Aber ein Erster-April-Artikelschreiber hat auch Gesetze, die er respektieren muß, er hat's nicht so gut wie ein heutiger Generalmusikdirektor, der's mit den Tempi halten kann wie's ihm beliebt. Und so schließt denn der Erster-April-Historiker seine lange Geschichte ohne Spitze.

Das Land der Generalmusikdirektoren und Reichs-Musikpräsidenten

In den verschiedenen Kultusministerien Deutschlands ist der einheitliche Beschluß gefaßt worden, sämtliche Männerchordirigenten Deutschlands (rund 300000) zu Generalmusikdirektoren, die bisherigen Generalissimi aber (525 bis 1. April 1925) zu Reichs-Musikpräsidenten zu machen. Das Gesetz tritt mit dem 1. Mai in Kraft. Da dieses aber in einem Lande, in dem die Frauen den Männern völlig gleichberechtigt sind, eine große Ungerechtigkeit gegen die weiblichen Musiker in sich birgt, wird auch an einem Entwurf gearbeitet, der das Amazonenheer der deutschen Musiklehrerinnen mit dem Titel Musik-Studienrätinnen ausrüstet. — Da soll man noch sagen, daß in Deutschland der Musik von seiten des Staates nicht genügend Teilnahme geschenkt wird.

* * *

Eine Sängerin wollte in den Konzerten eines berühmten Dirigenten berücksichtigt werden und sang ihm vor. Allerlei, ein Stück nach dem andern. Der Dirigent schwieg beharrlich. Endlich unterbricht die Sängerin die Stille mit den Worten: „Ich habe das Solo in der Neunten schon zwanzigmal gesungen." Worauf der Dirigent sein Schweigen endlich bricht und sagt: „Ja ja, so was rächt sich immer."

Trustbildung der berühmtesten Dirigenten Deutschlands

Zwecks Sicherung ihrer materiellen Existenz und Monopolisierung ihrer künstlerischen Bedeutung haben sich unter dem gemeinschaftlichen Vorsitz von Wilhelm Furtwängler und Richard Strauß die zwölf berühmtesten Dirigenten Deutschlands — die Namen werden demnächst bekannt gegeben — zusammengetan und, mit dem Sitz in Berlin, einen Trust of the first German Orchestra-conductors (Zusammenschluß der ersten deutschen Orchesterdirigenten) gebildet. Die Dirigenten verpflichten sich u. a., kein Konzert in Deutschland unter 2000 M. zu leiten, sowie mit allen verfügbaren Mitteln darauf hinzuarbeiten, daß endlich einmal die amerikanischen Dirigentenhonorare Platz greifen. Ferner werden im Inland nur solche Verpflichtungen eingegangen, die sofort als hinfällig erklärt werden können, wenn höherstehende ausländische Anträge sich einstellen, wie in diesem Fall einer der Trust-Dirigenten als Aushilfe von den Konzertgesellschaften gewonnen werden muß. Besonderes Gewicht soll ferner auf die ideelle Seite der Trustbildung gelegt werden. Da ihre Dirigenten als die einzig echten Interpreten insbesondere der klassischen Repertoirewerke zu betrachten sind, so sollen die Konzertgesellschaften angewiesen werden, in ihren gewöhnlichen Konzerten andere Werke, insbesondere moderne, zur Aufführung bringen zu lassen, was bewirken wird, daß dann die Trust-Dirigenten mit jenen Werken einen um so größeren Erfolg haben. — Obwohl uns die letztere Bestimmung bei allem Idealismus für die großen Meisterwerke einen kleinen Stich ins Raffinierte zu haben scheint, begrüßen wir die Gründung doch aus vollem Herzen. Wer einigermaßen beurteilen kann, welche Opfer die ersten Dirigenten fortwährend der Kunst bringen, kann sich nur herzlich darüber freuen, daß sie endlich einmal auch ein wenig an sich selbst denken, was ja niemand anders als wieder der Kunst zugute kommt.

Der Kritiker, wie er sein soll und nicht ist

Ein wandelndes Musiklexikon an Wissen, ein ebenso ausgezeichneter Sänger wie Pianist, Beherrscher der Technik aller möglichen und unmöglichen alten, neuen und zukünftigen Musikinstrumente, anerkannter Tondichter, immer lobender, niemals tadelnder, es allen recht machender, keinerlei persönliche Beziehungen zur Künstlerschaft nährender, Protektion hassender, nie zu spät kommender, Konzerte und Opern gewissenhaft bis zum Schlusse über sich ergehen lassender, die Amtshandlungen der Kunst nie störender, sich immer und überall bescheiden im Hintergrunde haltender, seine Kritiken durch unentgeltliche praktische Übungen erhärtender, sich zum Vorteile der Theater- und Konzertdirektoren mit Stehplätzen begnügender, seine Kritiken den Künstlern kostenlos ins Haus liefernder und das Publikum und sich selbst verachtender Universaltrottel.

Neue Biographien großer Musiker

Aus Frankfurt a. M. kommt die vielen vielleicht überraschende Nachricht, daß Paul Bekker den Schwur getan, künftighin auch nicht eine Zeile mehr zugunsten der modernen Komponisten zu schreiben, woran sie selbst schuld seien. Sie hätten ihn geradezu kläglich enttäuscht, seien offenbar zu beschränkt gewesen, um überhaupt das Wesen der Neuen Musik wirklich zu begreifen. Er habe sich die Finger wund geschrieben, um ihnen immer wieder zu zeigen, wie sie zu einer international weltbeherrschenden neuen Musik gelangen könnten, jeder hätte ihn aber wieder anders vollkommen mißverstanden, und so sei der Kladderadatsch unausbleiblich gewesen. Jetzt habe er's, wie gesagt, satt, und er widme nunmehr seine ganze Kraft der Durchleuchtung der großen Meister. Außer den bereits behandelten Beethoven und Wagner mache er sich an Bach, Händel, Gluck, Mozart und Haydn und er bedaure nur, daß es nicht mehr große Meister gebe.

Gewandhaus-Sommersaison?

Einem, allerdings ziemlich wilden Gerücht zufolge, soll die Gewandhausdirektion sich mit der Absicht tragen, ihre Konzerte im folgenden Jahr vom Winter auf die Sommermonate zu verlegen, damit ihr Kapellmeister während der eigentlichen Saison seinen Verpflichtungen in London, Neuyork, neuerdings auch Rom und Petersburg, besser nachkommen könne. — Wir glauben die Nachricht ziemlich sicher dementieren zu können, und zwar deshalb, weil die Herren des Direktoriums sich mit ihren Familien in den Sommermonaten doch ebenfalls lieber z. B. in den Alpen aufhalten, als daß sie ihre Touren mit Hilfe der Straußschen Alpensinfonie im Konzertsaal unternehmen wollten. Hingegen verlautet ganz dumpf, daß das Orchester im Interesse seines Dirigenten ganz gern auf seine Ferien verzichten wolle. Die Entscheidung liegt somit, wenn an der Sache überhaupt etwas Wahres ist, wohl bei dem Dirigenten. Ein Gutes hätte übrigens die Sommersaison: Da anzunehmen ist, daß sich manche Gewandhausanrechtler — gerade unter den neuen Reichen — doch lieber Badekapellen anhören als seriöse Stuhlkonzerte, so wäre der Sommerbesuch des Gewandhauses solchen möglich, die es während des Winters nicht besuchen können.

Neue Notennamen

Im Januarheft des „Anbruch" setzt Arnold Schönberg das Wesen seiner neu erfundenen Zwölftonschrift eingehend auseinander. In einer Nachschrift macht der

Erfinder Vorschläge zur praktischen Durchführung seiner Ideen; u. a. sollen auch die bisherigen Notennamen c, cis, d, e usw. geändert werden. Schönberg will sich nun an die hervorragendsten Komponisten der Gegenwart — wer die Wahl, hat die Qual — wenden und aus den Namen der ersten zwölf Antwortenden neue Notennamen bilden. Schreiber dieses möchte bescheidenst daran erinnern, daß sich Schönberg dabei nicht selbst vergessen darf und empfiehlt ihm, den bisher mit „Gis" bezeichneten Ton in Zukunft mit den Anfangsbuchstaben seines Vor- und Zunamens zu versehen, A und S = „As"; diese Maßnahme würde zwar dartun, daß „alles schon dagewesen ist", aber dafür auch in feiner Symbolik darauf hinweisen, wie stark doch Schönberg letzten Endes in der Tradition verwurzelt ist.

Ein lächerliches Preisausschreiben

Wir notieren es nur kurz. Der „Anbruch" (Universal-Edition) verspricht dem oder eventuell denjenigen ein 20-Kilo-Paket Inflations-Musik aus seinem Verlag, der einwandfrei nachweisen kann, daß er wenigstens einmal bei Lektüre seiner Faschingsnummer herzlich gelacht habe. — Lächerlich, was!

Humperdinck,

der langjährige Junggeselle, konnte sich nach seiner Verheiratung nur schwer daran gewöhnen, daß er nun einer Frau gegenüber Rücksichten zu nehmen hatte. Einmal brachte er eine Stunde vor Tisch in das eine Zimmer in Bayreuth, in dem Hedwig auf einem kleinen Zimmerherd das Mittagessen bereitete, einen russischen Großfürst als Tischgast mit. Ein anderes Mal, man saß in größerem Kreise auf einer Hotelterrasse, fragte Humperdinck plötzlich seine Frau, ob es an ihrem Platz nicht ziehe. Hedwig, freudig erstaunt ob der ungewohnten Aufmerksamkeit des Gatten, verneinte. „Dann wechseln wir bitte, auf meinem zieht es abscheulich," fährt Humperdinck fort, seine Frau dadurch aus allen ihren Illusionen reißend.

Hinter den Kulissen der Internationalen Gesellschaft für neue Musik

In der letzten Vorstandssitzung der Internationalen Gesellschaft für neue Musik wurde von einem Mitglied der Antrag eingebracht, u. a. auch den Leiter unsrer Zeitschrift, Dr. A. Heuß, zum Ehrenmitglied zu wählen, und zwar mit der Begründung, daß, da die Zeitschrift für Musik das Fiasko der neuen Musik schon lange vorausgesagt habe, ihre Gesellschaft in der Lage gewesen sei, sich zeitig auf den Umschwung vorzubereiten. Der Vorschlag wurde lange debattiert, schließlich aber mit der Begründung abgewiesen, daß es wirklich keine Kunst gewesen sei, dieses Fiasko vorauszusehen. Im geheimen hätte der engere Vorstand nie etwas anderes angenommen, der eigentliche Zweck der Gesellschaft habe auch, wie jetzt ruhig zugegeben werden könne, darin bestanden, die Macht moderner Propaganda zu erproben, und zwar gerade für eine als solche völlig aussichtslose Sache. Die Probe sei einfach glänzend ausgefallen, und insofern stehe die Gesellschaft großartig da. Es könne immerhin bereits verraten werden, daß die U.-E. ein Werk von der Größe der Berliner Adreßbücher vorbereite, in dem die Namen all derer sich finden, die auf den Leim gekrochen seien. Der Kulturwert dieses Werkes werde unermeßlich sein, somit habe die Gesellschaft der Welt einen ungeheuren Dienst erwiesen. — Hm ja, vor Tisch las man's allerdings anders. Übrigens zweifeln wir nicht, daß die I. G. f. n. M. auch mit dieser Ansicht bei der deutschen Presse durchdringen wird.

Kreuz und Quer

Zu unserer Harfner-Preisaufgabe.

In diesem Heft hätte noch ein Artikel über die Frage des Harfnerliedes stehen sollen, der aber wegen Raummangels zurückgestellt werden mußte. Die Behandlung der Frage ist in ein neues Stadium getreten, sofern eine oder vielmehr zwei Einsendungen eine andere als die gegebene Erklärung beweiskräftig hinstellten, worüber denn auch selbstverständlich zu reden ist. Vorläufig sind, wie versprochen, eine größere Anzahl — im ganzen neun — Preise in Form von Geschenkwerken aus dem Steingräber-Verlag zur Verteilung gelangt. Also, im nächsten Heft. Ferner diene zur Nachricht, daß auch sonst gar manches zurückgestellt werden mußte, was in dieses Heft gehört hätte. In einem Aprilheft geht's nun aber einmal recht ungleich zu.

Vom „bedeutendsten Neutöner des Volksliedes"

schenkt uns Eugen Diederichs in Jena (Eugen Diederichs!) „Lieder im Volkston zum Klavier". Eine besonders würdige Nummer der Sammlung geht zur Werbung hinaus an die Jugend und klärt diese darüber auf, daß bisher so viele Kunstmusiker nur deshalb an Lenaus schwebenden Rhythmen gescheitert sind, weil sie sie zu ernst genommen haben. Wie einfach gestaltet sich die Lösung im Geiste des wahren Volkstons:

!!
Drei Zi-geu-ner fand ich ein-mal liegen an ei-ner Wei-de

Noch wirkungsvoller macht sich Strophe 4:

„Und der dritte behaglich schlief,
Und sein Cymbal am Baum hing;"
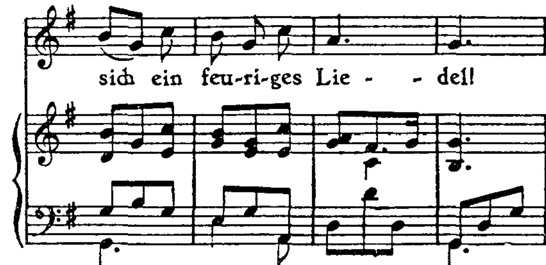
(jawohl — Baum hing!), und erfüllt sich des Dichters einsam-aristokratische Weltsicht nicht erst so ganz recht in der neutönenden Gemeinschaftsmusik dieser schlichten Weise:

„Dreifach haben sie mir gezeigt,
Wenn das Leben uns nachtet,

wie mans ver-raucht, ver-träumt, ver-geigt und es dreimal ver-ach-tet

(jawohl, veraaachtet!). Prof. Fritz Jöde urteilte: „Die Wirkung beruht auf dem Erdgeborenen dieser Weisen, auf dem sinnlichen Klange, der aus allen seinen Liedern herausströmt.“ Jawohl, man vergleiche die strömende Sinnlichkeit:

„Spielte, umglühet vom Abendschein,



Prof. J. fährt fort: „Meyer-Steinegg“ (er bescherte uns diesen Lenau im Volkston) „ist der bedeutendste Neutöner des Volksliedes“.

Bei der außerordentlichen Wichtigkeit des Gegenstandes dürfte es zweckmäßig sein, an Stelle der auf längst überholter Lied-Ästhetik beruhenden bisher gültigen Satzregeln aus dem obenstehenden, von sachkundiger Seite so warm empfohlenen Musterwerk einige satztechnische Gebote abzuleiten zum Gebrauch für Neutöner des Volksliedes und solche, die es werden wollen.

1. Die Melodie wird ohne Rücksicht auf den Textinhalt gebildet. Das liegt im Wesen des Volksliedes.
2. Jede Zeile des Textes ist für sich zu komponieren und hat ein abgeschlossenes Ganzes zu bilden. Sollten im Text einmal zwei Zeilen zusammengehören, so liegt der Fehler am Dichter. Laß es dich nicht anfechten und hänge deine Viertakter auf wie die Wäschestücke zum Trocknen.
3. In den letzten vier Takten darf sich das Volkslied nicht zu besonderer Ausdruckskraft erheben. Fülle daher den freien Raum vor dem Schlusse mit getreuen Motivwiederholungen auf.
4. Die Kadenz selbst nimmt das Volkslied vom Harmonium.
5. Die Terzen der Akkorde sind nach Möglichkeit zu verdoppeln oder zu verdreifachen. Die Dominantterz (Leitton zur Tonika) kommt für die Verdoppelung besonders in Frage.
6. Parallele Führungen der obligaten Stimmen (zur Zeit unserer Großväter nannten die engherzigen Fachleute sie „falsche Oktaven“) lege zwischen die Mittelstimmen. Dort hört man sie am besten.
7. Bilde den Klaviersatz stets so, daß die ganze linke Hand voll ist. Der linke Daumen hat die Quetschtöne des Liedertafeltenors wirkungsvoll herauszustechen.
8. Lasse den Baßton vor der Einführung des Quartsextakkordes möglichst lange liegen, nachher aber führe ihn springend eine Sexte aufwärts. Die Atembeschwerden, die du dabei bekommst, dränge tapfer zurück.
9. Der Grundton der Akkorde hat im Baß zu liegen. (NB. Die Subdominante hat keinen. Das kommt von der Ziehharmonika.) Er wird begleitet von der Oberquinte. Beide Töne sind, unterstützt durch reichlichen Pedalgebrauch, solange durchzuhalten, bis du einen gewissen mittleren Grad von Übelkeit empfindest. (Stimmung.) In diesem Augenblick ist der Anschluß an die Salon-Musik erreicht.
10. Die Zukunft des Volksliedes liegt im Salon.

Dr. Karl Dèzes.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„La Rosiera" von Vittorio Gnecchi (deutsche Uraufl. im Reußischen Theater, Gera).

„Sang Po", chinesische Oper von Rudolf Tlascal, Dichtung von R. E. Burgssun (Wiener Konzerthaus).

„Zauberspiel vom Prinzen Rosenrot" von Hans Maria Dombrowski, Dichtung von Graf Bocci (Schwarzburgisches Landestheater Sondershausen).

„Palette" oder „ein Held seiner Zeit" von Hermann Unger (Ver. städt. Bühnen in Dortmund).

Konzertwerke:

Hans Fleischer: op. 39. Fünf Gesänge für Baß nach Worten von Nietzsche, Goethe, Schaukal, Trojan und Kepler (Heinz Stadelmann).

Walter Bertens: Sonatine, Lieder und Streichquartett in C (Köln).

Julius Klaas: Violinsonate und Melodram „Der Gott und die Bajadere" (Nürnberg, im Mai durch Kapellmeister Marcus Rümmelein und Bettina Frank).

Richard Strauß: „Parergon zur Sinfonia Domestica" für Klavier und Orchester (Dresden, durch den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein, dem das Werk gewidmet ist).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Francesca di Rimini", Musikdrama von R. Zandonai. (Deutsche Uraufführung, Landestheater Altenburg).

„Hassan der Schwärmer" von H. Kienzl (Chemnitz), s. Konzert und Oper S. 242.

„Die Môra" von Ernst Viebig (Düsseldorf), s. Konzert und Oper S. 243.

„Frau im Stein", Oper von James Simon, Dichtung von Rolf Lauckner (Landestheater Stuttgart).

„Wildfeuer", lyrische Oper von Alfred Bortz (Stadttheater Kottbus), s. Konzert und Oper S. 242.

„Medea" von Luigi Cherubini in der Neubearbeitung und Übersetzung von Dr. Hans Schüler und Dr. Heinrich Strobel (Theater- und Musikfest, Erfurt).

„Nachts sind alle Katzen grau", kom. Oper in 2 Akten von Pierre Maurice (Stadttheater Zürich).

„I Cavalieri di Ekebu" (nach Gösta Berling) von Riccardo Zandonai (Scala, Mailand).

„Belfagor" von Ottorino Respighi (Hamburg).

„Traumliebe", Musikdrama von Hubert Pataky (Nationaltheater, Weimar).

„Das Fräulein von Livry" von Karl Hammer (Stadttheater Zwickau).

Konzertwerke:

E. von Reznicek: Serenade für Orchester (Berlin, unter Erich Kleiber).

Kurt Stiebitz: op. 29. Sinfonie (Philharm. Orchester Berlin unter Musikdir. Fr. Quest).

Adolf Büttner: „In der Kirche zu Selles", ein kleines Requiem für Orchester, und Max Büttner: Konzert für Harfe und Orchester (Sinfoniekonzert der Coburger Landestheaterkapelle unter Heinrich Laber. — Die beiden gleichzeitig uraufgeführten Komponisten sind Brüder, ein seltener Fall).

Max R. Albrecht: „Heroische Ballade" für Soli, Frauenterzett, 9st. gem. Chor und Orchester auf Dichtungen von Fontane, Stucken, Hebbel und Geibel (Dresden).

Joseph Meßner: „Das Leben", sinfon. Chorwerk für Sopransolo, 4st. Frauenchor, Streichorchester, Harfen und Klavier (städt. Orchester Duisburg unter Paul Scheinpflug).

Rudolf Teuchgraber: Streichquartett (Berner Streichquartett, Thun in d. Schweiz).

Louis Rée: Suite für großes Orchester (Wien).

Hermann Buchal: „Totenklage" für großes Orchester (Schles. Landesorchester Breslau).

Hans Wolfgang Sachse: Capriccio op. 5 für Orchester, eine Dichtung für Orchester op. 7 und Vier Gesänge mit Orchester op. 8 (Sinfoniekonzert Plauen).

Siegfried Kallenberg: „Christi Tränen", Passionsmusik nach Worten des Malers Hans Volkert (Karfreitagskonzert des Chorvereins St. Rupert in München unter Kapellmeister Ruzek).

Richard Ralf-Kreymann: Violin-Konzert (Lothar Karau mit dem Berliner Sinfonieorchester).

Wolfgang Stresemann (Sohn des Ministers St.): Sinfonie (Deutscher Bühnenklub Berlin).

Erkki Melartin: Sinfonie op. 100 und „Sursum corda" op. 125 (Helsingfors).

Joseph Marx: Herbstsinfonie (Reichsdeutsche Uraufl. in Elberfeld unter H. Schmeidel).

Hans Bullerian: Violinsonate e-moll op. 29 (Berlin, Grotrian Steinwegsaal).

— Sextett op. 38 (Dresden). Beide Werke erschienen bei N. Simrock, Berlin.

Otto Voß: Klavierkonzert in b-moll (Heidelberg, durch den Komponisten).

E. v. Dohnanyi: Variationen über ein Kinderlied für Orchester (Dresden und Neuyork).

Walter Böhme: „Die Jünger", Oratorium (Plauen, Lehrergesangverein unter Julius Gatter).

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Wenn gerade heutzutage ein Werk wie Walter Böhmes Oratorium „Die heilige Stadt“ eine so anerkannt nachhaltige Wirkung (die Aufführungsziffer beweist das) auszuüben vermag, so hat das seine besonderen Gründe. Allem Anschein nach stehen wir heute an einem Wendepunkte. Man ist der seelenlosen Experimente der radikalen Kunst müde geworden, man sehnt sich nach der Kunst eines reinen und einfachen Empfindungslebens: die so lange zurückgedrängten Seelenkräfte schaffen sich gewaltsam Bahn und suchen nach Nahrung. Und damit stehen wir vor der Frage: Ist die moderne Seele fähig, aus sich heraus eine neue charakter- und empfindungsstarke Kunst zu gebären oder sinkt sie wieder — es treten bereits bedenkliche Symptome auf — in die zerfließende Gefühlswelt jener Zeit zurück, die wir überwunden zu haben glaubten? — Und da erscheint nun Böhmes Oratorium mit seinem alle festen Bestandteile umhüllenden Empfindungsleben und dem weichen Puccinismus seiner sehnsüchtigen Melodien. Eine weibliche Seele hat es geboren und die Melancholik einer passiven Natur offenbart sich in der ersten bis zur letzten Note. Diese Melancholik aber ist nicht fähig sich etwa zu einem leidenschaftlichen Schmerze, oder gar zu einer erhabenen Trauer, wie sie der Vorwurf mit sich brächte, zu verdichten. Nur die Trauer der kleinen Leute ist es, rührend in ihrer Hilflosigkeit und Befangenheit, aber nicht erschütternd. Man darf also von dieser Kunst weder Charakter noch innere Stärke erwarten und damit auch nicht den Geist protestantischer Kirchenkunst. Denn diese will Charakter und nicht nur Gefühl. — Kann sich die Melancholik Böhmes zu keinem intensiven Schmerz verdichten, so aber — und hier liegt das Positive des Werkes — nach der andern Seite hin zu einer sogar exstatischen Freude, die gerade weil sie die Sehnsucht in sich trägt, bisweilen hinreißend wirkt. Hier erschüttert Böhme, denn hier berührt er eine Seite des innersten Menschen. Und hierin liegt des Werkes eigentliche Bedeutung und durchschlagende Kraft, mit deren Bewährung es steht oder fällt. Im Sinne einer neuen starken Charakterkunst aber (wir möchten das ausdrücklich betonen) bedeutet das Werk keine Bereicherung der heutigen Musikliteratur. — Die Singakademie unter Prof. Wohlgemut und Mitwirkung erster Solisten verhalf ihm zu einer würdigen Aufführung. Etwas mehr Straffheit hätte dem Charakter des Werkes gut getan.

Einem völlig anders gearteten Werke steht man in der Messe in a für Soli und zwei Chöre (erschienen bei Breitkopf & Härtel) des jungen Kurt Thomas gegenüber, die man verschiedene Male vortrefflich vom Thomanerchor hören konnte. Das Ganze gleicht einer riesigen, mit den primitivsten Mitteln angefertigten Skizze: Thomas arbeitet sozusagen in der rohen an alte Holzschnitte erinnernden Pinselführung gewisser moderner Malerei. Mit naivem Unbekümmertsein macht er Verdoppelungen, Quinten, Oktaven, kurz, alles was ihm als Wirkung gut dünkt, als ob es keinen strengen Satz gäbe. Daß unter solchen Umständen ein sogar 12st. Chorsatz ein Kinderspiel ist, dürfte einleuchten. Dies das eine, welches den skizzenartigen Charakter des Werkes mitbedingt. Das andere ist folgendes: Th. stellt Motive auf, und zwar von einer elementaren Natur gezeugte, aber damit ist auch so gut wie alles getan. Es kommt nur zu ganz schwachen Entwicklungsansätzen, und wo der Komponist organische Bindungen sucht, geschieht es durch Wiederholungen. Ein wahres Kunstwerk aber ist — wie eine Pflanze, überhaupt jedes Lebewesen — ein organisches, durch Entwicklung zustande gekommenes Gebilde. Es kann noch so einfach sein, primitiv ist es nie. Aber das ist die Messe von Thomas und geht damit des Anspruchs auf den Namen eines Kunstwerkes im höheren Sinne verlustig. — Im übrigen aber erfreute man sich an der starken, reinen Naturkraft des jungen Komponisten. Möge er durch intensive und selbstvergessene Arbeit die großen Hoffnungen, die man in sein Talent setzt, rechtfertigen. W. Weismann

Motette in der Thomaskirche

6. März. Orgel: J. S. Bach, Präludium und Fuge C-Moll. — Orlando di Lasso: Tristis est anima mea (5st.), In monte Oliveti (6st.). Josquin Despres: Stabat mater.

20. März. Orgel: J. S. Bach, Partita über den Choral „Sei gegrüßet Jesu gütig“. — J. S. Bach: „Mein Jesu, was für Seelenweh“ und „Jesu meine Freude“.

27. März. Orgel: Samuel Scheidt, Psalmus sub communione. — Arnold Mendelsohn: Motette zur Passionsfeier. op. 90, XI (Urauff.).

Neben der Thomasmotette nehmen die Dienstag-Abendmotetten des hochverdienten Bruno Rötig eine erste Stelle ein. Die Programme tragen durch ihre inhaltliche Zusammengehörigkeit einen besonderen Charakter. So war eine Motette z. B. ganz dem Lied- und Chorschaffen von Peter Cornelius gewidmet. Eine andere brachte seltene Weihnachtsmadrigale aus dem XIV., XVI. Jahrh. und der Gegenwart, Epiphanias wurde mit Chorgesängen von Joh. Eccard gefeiert, und in der Fastenzeit hörte man (unter dem Leitwort „Die bittere Leidenszeit“ u. a.) alte und neue Passionsweisen, darunter

eine uralte Passionssequenz aus dem XII. Jahrh. Gemeindegesang und Soli tragen zur Abwechslung bei.

CHEMNITZ. Opernuraufführung. Im Chemnitzer Opernhause wurde am 27. Februar Kienzls jüngste Oper „Hassan der Schwärmer" uraufgeführt. Das Textbuch (von Henny Bauer-Kienzl) verwendet ein bekanntes Motiv aus „1001 Nacht" und könnte auch den Titel tragen „Kalif für einen Tag"; es zeichnet sich durch Einfachheit und Klarheit der Handlung aus. Die Musik ist von Wienerischer Melodiefreudigkeit, durchaus volkstümlich, leicht verständlich und ziemlich eklektisch. Trotzdem bedeutet diese Märchenoper mit ihrer pikanten Harmonik und aparten Führung der Mittelstimmen einen Fortschritt über Kienzls frühere Opern hinaus. So wird der „Hassan" als willkommene Volksoper seinen Weg über die deutschen Bühnen nehmen. Die Uraufführung verlief dank der schwungvollen Leitung Malatas, der märchenhaft schönen Inszene Fritz Dieners und der ausgezeichneten Darstellung der Hauptrollen durch Fritz Zohsel, Marg. Dorp, Else Gerhardt-Voigt und Walter Zimmer äußerst glanzvoll; das anwesende Autorenpaar wurde lebhaft gefeiert. E. P.

COTTBUS. Alfred Bortz: „Wildfeuer". (Uraufführung im Stadttheater Cottbus.) „Wildfeuer" gehört zu den Werken, die weder „groß" noch „originell" sein wollen und sogar noch Tonarten und Harmonie in unserem Sinne kennen. Es will nur unserer Sehnsucht die Hand reichen, unserer Sehnsucht nach Sangesfreudigkeit, warmer Klangwirkung vernünftiger Handlung (möglichst mit Sonnenseiten) und wahrer Empfindung. Und man muß schon sagen: es ist nicht beim Wollen geblieben, sondern eine Tat daraus geworden. Textlich (nach dem gleichnamigen dramatischen Gedicht von Halm von Theodor von Riba) handelt es sich um das Erwachen eines jungen Mädchens aus knospender Liebe zur reinen Weiblichkeit, gezeigt an Ottwig-Ottwiga, die als Knabe erzogen wird, um die benachbarte Burg Aarenhorst erben zu können.

(Äußerliche) „Sonderheiten" gibt's in der Musik nicht. Es gibt nur sieghafte Melodien mit markanten Rhythmen, Chöre mit frischer Waldluft, sinngemäße Deklamation, feine stimmungsvolle Orchesteruntermalung. Genügt das nicht? Daß ein lebender Komponist in seiner Tonsprache nicht die Zeiterrungenschaften verleugnet, ist ganz selbstverständlich. Und daß es einmal einen kleinen „toten Punkt" und mal eine „Erinnerung" gibt, besagt gar nichts. Jedenfalls ist sie so eine richtige Theatermusik, die im Verein mit der Handlung einen edlen und sauberen Eindruck hinterläßt, der das Publikum zu ehrlichem und starkem Beifall hinreißt.

Direktor Ernst Immisch hatte keine Mühen gescheut, diesem Werke einen schönen Geburtstag zu bereiten und sorgte selbst für eine flotte Spielleitung. Frisch klang das Orchester unter Paul Prill und alle die meist jungen Kräfte sangen und spielten mit sichtlicher Freude und gutem Können, eine sogar meisterlich fein-psychologische Leistung erbrachte Grete Michaelis als Ottwig-Ottwiga (in der ausschlaggebenden Rolle), ein allerliebstes treuherzig deutsches Bauernmädel war Ruth Jahncke als Gundula. — Was Wunder, daß ein solch frisches und köstliches Werk einen stürmischen Beifall hervorruft und die Autoren mitsamt sämtlicher Aufführenden immer wieder auf die Bühne zerrt!

Heinz Hakemeyer.

DRESDEN. Oper. Die Neuaufführung von Mozarts Idomeneus bedeutete leider nicht die künstlerische Tat, die man erhoffte. Einmal ließ die Besetzung der Oper zu wünschen übrig, dann die Bearbeitung, in der sie uns geboten wurde. Prof. Ernst Lewicki von der Technischen Hochschule, ein großer Mozartverehrer und verdienstvoller Mozartforscher — auch Vorsitzender des Dresdner Mozartvereins — hatte schon im Jahre 1917 mit Cortolezis in Karlsruhe eine solche ausprobiert. Nochmals gründlich — vielleicht nur allzu gründlich? — redigiert, bot er sie uns jetzt. Hören wir ihn selbst darüber, auf welche Maßnahmen er seine Bearbeitung zum Wiedergewinn des Werkes für die Gegenwart gründet:

1. Zusammenziehung der Handlung auf zwei Akte, die jeder trotz dreimaligem Szenenwechsel ohne Pause durchführbar sind, wenn einige monologische Szenen vor dem Zwischenvorhang gesungen werden. 2. Weglassung aller heute veralteten und für die Handlung entbehrlichen Teile (Arien und Seccorezitative, von welch letzteren etwa zwei Drittel gestrichen werden konnten). Der Rest dieser Dialogrezitative ist den begleiteten Rezitativen eingereiht worden, die Begleitung für Streichinstrumente ausgesetzt. Die wichtigen obligaten Rezitativszenen haben nur geringe Kürzungen erfahren. 3. Ersatz einzelner gestrichener Arien in den männlichen Rollen durch andre Mozartsche Originalgesänge für die betreffende Stimmlage und einige Einfügungen nach Mozartschen Vorlagen, besonders aus der nicht zur Handlung gehörigen Ballettmusik zu „Idomeneus". 4. Schaffung einer wirklichen Baßpartie (Arbaces) und Einrichtung der Titelpartie für Bariton, um den nötigen Stimmkontrast gegenüber der von Mozart selbst herrührenden Übertragung der ursprünglich für Sopran geschriebenen Partie des Sohnes Idamantes an den jugendlichen Tenor zu erhalten. 5. Überarbeitung des deutschen Textes. Die Grundlage des Dramas wurde nicht geändert, wohl aber die beiden neben- und ineinander spielenden Handlungen (das Opfergelübde und die Entwicklung des Herzensbundes zwischen Ilia und Idamantes) und der Triumph der Liebe durch Ilias Opferbereitschaft zur Lösung des Konflikts klarer herausgehoben und die rein menschlichen Gemütsvorgänge mehr betont, um den an sich unsrer Zeit fernliegenden Stoff den Hörern näherzubringen und unsere innere Anteilnahme auch unabhängig von der Musik zu steigern.

Lewicki begründet seine Bearbeitung vor allem damit, — das ist das Entscheidende — daß sich Mozart selber längere Zeit tatsächlich mit dem Gedanken getragen hat, sein die Epoche seines reinsten und persönlichsten Sichaussprechens als Dramatiker präludierendes Jugendwerk umzuarbeiten, und zwar, wie er schon in einem Brief vom 12. September 1781 an seinen Vater schreibt, mehr auf die „französische Art", d. h. die Glucksche. Er gedachte dabei die Titelrolle vom Tenor auf den Baß (Fischer) umzuschreiben, und änderte tatsächlich die Idamantes-Partie (ursprünglich für einen Kastraten bestimmt) in eine Tenorpartie. Lewicki, der also vor allem darauf ausging, die Konventionen des opera seria-Stils zu eliminieren, bedachte nur vor allem nicht, daß der alte Satz immer zu Recht bestehen wird, si duo faciunt idem, non est idem. Beipflichten konnte ich ihm bedingungsloser nur in einem seiner drei Punkte, dem ersten; wobei ich aber nicht zustimmen kann, daß er „monologische Szenen", wie die Elektra-Arien, nicht auf offener Szene singen ließ. Aber jedenfalls das erreichte er mit dem Rotstift, daß er die Grundlagen des Dramas (Opfergelübde und Lösung desselben durch Ilias Opferbereitwilligkeit) schärfer hervortreten ließ. Auch wird man ein Auge zudrücken dürfen, daß er die Nebenfigur der Arbaces für einen Bassisten umschrieb, da sonst mit vier Tenorstimmen — den Oberpriester behandelt ja Mozart auch als Tenorpartie — zu rechnen war. Früher behalf man sich bei uns damit, daß man den Idamantes von der Altistin singen ließ. So geschehen anno 1854, in welchem Jahre die Oper unter Reissiger zum ersten Male hier gegeben wurde, bis 1870 — so lange erschien sie von Zeit zu Zeit immer wieder im Spielplan — und im Jahre 1891, als sie das letzte Mal für einen Mozart-Zyklus hervorgesucht wurde. Bedenklich sind schon Maßnahmen wie das Streichen von zwei Dritteln der Seccorezitative und völlig undiskutierbar natürlich der Ersatz gestrichener Arien durch andere Mozartsche Originalgesänge, was mich unwillkürlich an den Scheidemantelschen Versuch erinnert, das köstliche Musik-Rokoko von „Cosi fan tutte" unter Calderons spanisches Mantel- und Degenstück Dame Kobold unterzuzwingen. Das sind Sünden wider den heiligen Geist der Musik. — Zur Aufführung kommend, so muß man sagen, daß sie musikalisch von Hermann Kutzschbach mit großer Sorgfalt und verständnisvoll vorbereitet und geleitet wurde und muß rühmend gedenken der Spielleitung Georg Tollers, wie des glänzenden szenischen Rahmens, nicht zu vergessen auch Pembaurs prachtvoller Einstudierung der großen Chorszenen. Aber von den Solopartien war nur eine, die des Idomeneus mit Staegemann erstrangig besetzt, und man lenkte unwillkürlich den Blick zurück auf Zeiten, in denen ein Tichatschek den Idomeneus, eine Krebs-Michalesi den Idamantes, eine Bürde-Ney die Elektra gaben und gedachte aus persönlichem Erleben noch Lorenzo Rieses, Irene v. Chavannes, Laura Friedmanns, welche im Jahre 1891 unter Adolf Hagen die gleichen Rollen gaben. O. S.

DÜSSELDORF. Die Môra; Uraufführung der Düsseldorfer Oper. Der alte Opernstreit zwischen Text und Musik wird wohl verewigt und senkt auch hier nicht die Waffen, wenn Klara Viebig, die bekannte Romanschriftstellerin und bedeutende Realistin als literarischer Faktor und ihr Sohn Ernst Viebig als Sachwalter des Musikalischen sich mühen. Diese Oper hat keinen durchschlagenden, nur einen warmen Achtungserfolg erzielen können, weil in erster Linie der schwerblütige Stoff von dem dämonischen, erotisch gehetzten Weibe, in dem die Môra, das nächtliche, männerbetörende Gespenst eines geheimnisvollen Weihers, besessenhaft wirkt, nicht menschlich eingeht, obgleich die unproblematisch knappe Fassung des Buches einnimmt. Es drängt sich kinohaft veristisch, zu wenig in höherem Sinne phantastisch auf, und die Musik, obgleich reich an kühnen, auf modernen Quartbeziehungen beruhenden Farben in ihrer sehr gekonnten Instrumentierung, findet dazu auch nicht den Weg. Schade darum. Der Komponist gibt nichts durchaus neues, hat aber ein gesundes Verhältnis zur dramatischen Musik, indem er den Gesangspart breit und fließend behandelt, zum Heil des Sängers, und die orchestralen dramatischen Aufgaben weise verteilt. So gelingen ihm Partien des 2., wie die erste Hälfte des 3. Aktes ohne Zweifel, fesselt er durch eine sehr ernst zu nehmende Zwischenmusik mit anschließendem, choralartigen, auf Pan Tirallas Tod sich beziehenden, glänzend klingenden Blechgipfel. Das ist der alternde, von seinem jungen, männerbesessenen Weibe mit Gifttod bedachte Gatte, den er aber in einen menschlich ergreifenden Freitod verwandelt, als der mörderische Buhle des Weibes im geeigneten Augenblick versagt. Dieser durch eine Nacht erkaufte Buhle sieht sich aber durch einen andern, „wahren" Geliebten getäuscht, der mit Grauen das Weib verläßt, das, alleinstehend, im Môra-Weiher ihre wahlverwandte Heimat begrüßt. Ein Geschehen voll dunkel rauschender, aber ethisch unfruchtbarer Blutgesänge. Die vorzüglich vorbereitete Aufführung leitete szenisch Prof. d'Arnals, der die Symbolik des Lichtes kräftig hereinzog und dem sparsamen Spiel lebendige, innere Bewegung einblies. Bis auf die mißglückte Schlußszene geriet alles nach Wunsch, da auch Schlonskis Bühnenbilder treffliche Umrahmungen lieferten. Erich Orthmanns Stabführung half sicher und dezent, von einigen Überhitzungen abgesehen, und Frau Schützendorf in der Hauptrolle als Sofia war dem dämonischen Weib eine hinreißende Interpretin. Ferner waren Gertrud Meiling, Erich und Emmi Thieß, Joseph Schömmer und Bertold Pütz an der Aufführung beteiligt. E. Suter

ESSEN. Die noch in der Inflationszeit begründete Hochflut von Konzerten hat nicht wesentlich abgeebbt, und so setzte der heurige Konzertwinter wieder organo pleno ein. Die Zahl der Aufführungen steht in keinem Verhältnis zu den musikalischen Bedürfnissen; halbleere Säle sind an der Tagesordnung. Erfreulich ist festzustellen, daß die sogenannten bunten Abende, welche dem Geschmacke eines Massenpublikums stark entgegen kamen und sich hart an der Grenze des Künstlerischen bewegten, der Kritik der Presse erliegen mußten. Hoffentlich bleibt es so. — An der Spitze marschieren vor wie nach die *Konzerte des Städt. Orchesters* unter Max *Fiedlers* jungfrischer, auf der Höhe reifster Meisterschaft stehenden Stabführung. Dem Jubiläumsjahre 1924 Rechnung tragend, kamen Bruckners 9. und 4. Sinfonie, Smetanas „Moldava" und Vorspiel zum 5. Akt der Oper „Manfred" von Karl Reinecke zu Gehör. Aus dem Übrigen sei nur die Bekanntschaft mit Ottorino Respighis „Fontane di Roma" und Kaminskis „Concerto grosso" als Besonderheit erwähnt. — Kammermusikalische Darbietungen flossen reichlicher. Das *Wendling-Quartett* verkündete Dittersdorf, Beethoven und Reger mit jener Blutwärme und musikalischem Temperament, die diesem Ensemble eigen sind. Das *Busch-Quartett* betonte vor allem mit Beethoven eine klassische Musizierkunst, die schlechterdings nicht überboten werden kann. Die *Essener Trio-Vereinigung* und das mit ihm verbundene *Lehmann-Quartett* setzte sich in anerkennenswerter Weise für Unbekanntes ein und brachte erstmalig für Essen ein Trio von R. Volkmann und C. Franck, ein Quartett von K. Ehrenberg und Mozarts Quintett C-Moll. Eine Sonate für Violine und Klavier des in Kettwig lebenden Komponisten M. *Scheunemann* fand wie in Cöln, Elberfeld, Duisburg, Braunschweig usw. auch hier warme Aufnahme und bekräftigte den Erfolg, den Scheunemann mit seinem E-Dur-Klavierquartett im vergangenen Jahre als Neuling zu verzeichnen hatte. Beide Werke und zahlreiche Lieder desselben Komponisten tragen den Stempel eines zukunftsstarken Künstlers. — Alma *Moodie* vermittelte Pfitzners Violinkonzert H-Moll mit souveräner Meisterschaft. Neben W. *Gieseking*, der sich mit dem ganzen Gewicht seines Könnens für ein Klavierkonzert von J. Kopsch einsetzte, zwang E. *Erdmann* mit einer Suite von C. Nielsen und „Bilder einer Ausstellung" von M. Mussorgski zur Bewunderung einer mit allem Raffinement moderner Klavierkunst ausgestatteten Interpretation. E. *Sauer* zeigte seine anerkannt reife Meisterschaft in einem Sonderklavierabend mit einem Programm musikpädagogisch interessierender, instruktiver Literatur. J. *Pembaur* hatte wie immer ein volles Haus und nicht endenwollenden Beifall. W. *Hülser*-Düsseldorf bekräftigte in zweimaligem Auftreten das Bild eines sehr sympathischen Klavierpoeten und R. *Serkin* in Regers Klavierkonzert den Ruf eines Künstlers, der erste Klasse in Aussicht stellt. — Unter den Gesangsolisten überragte E. *Leisner* stimmlich und vor allem durch zwingende Gestaltungsgabe. *Schlusnus*, der fahrplanmäßig sich Einstellende, konnte nicht in dem Maße überzeugen. Auch des Straußkonzertes mit *Rehkemper* und *Strauß* als Begleiter sei als Sensationsveranstaltung nicht vergessen, ebenso des neben künstlerischen Eindrücken sich stark in Äußerlichkeiten auswirkenden Chores der Römischen Basiliken. — Das Essener Chorwesen steht auf durchweg erfreulicher Höhe. Der *Mus. Verein* brachte außer Schumanns „Manfred" mit dem gewaltigen Sprecher Wüllner als letzte und bedeutendste Chordarbietung Keußlers „*Zebaoth*" unter Fiedlers Leitung zu einer Aufführung, welche die Frankfurter in vielen Stücken übertroffen haben soll. Die Essener Männerchöre, deren Zahl erschrecklich groß ist, bleiben trotz zum Teil recht guter Leistungen nicht alle im Rahmen der ihnen zustehenden Aufgaben. Auch des *Kruppschen Bildungsvereins* (Dir. G. Obsner) sei lobend gedacht, der Haydns Schöpfung zum 25jähr. Vereinsjubiläum herausbrachte. Unter den Chören, die sich besonders kirchenmusikalisch betätigen, sind der *Bach-Verein*, der unter Führung seines verdienstvollen Gründers Kgl. Musikdir. *Beckmann* sein 30jähr. Bestehen mit Brahms Requiem festlich beging und der *Paulus-chor* (Leitung O. Helm) in verdienstvoller Arbeit zu erwähnen. — In die übrige Zahl von Kirchenkonzerten wirft neben alten verdienten Kräften (J. Ebing-Orgel) der neue hauptamtliche Organist an der Reformationskirche R. *Czach* ein hoffnungsberechtigendes Können in die Wagschale und läßt ein frisches Aufblühen kirchenmusikalischen Lebens in seiner Gemeinde erwarten. — Wenn ich noch der Überfülle von Tanzabenden gedenke, dann ist damit der Kreis der Vorführungen geschlossen, die ihre durch die Zahl so stark betonte Daseinsberechtigung nicht in allen Punkten rechtfertigen konnten. — Der vor wie nach räumlich beschränkten und an großzügiger Entfaltung gehinderten *Oper* ist in ihrem ungleich zusammengesetzten Ensemble nicht gerade erstklassige Qualität zuzusprechen; ihr ist aber neues Blut durch einen profitablen Kapellmeisterwechsel zugeführt. Felix *Wolfes*, der jetzige erste Pultvertreter, führte sich mit dem „Armen Heinrich" Pfitzners, von H. I. *Moser* in einer Morgenfeier durch Vortrag und Gesang vorbereitet, nicht nur als Pfitznerverehrer günstig ein, sondern auch als eine Kraft, die im Verein mit dem Bühnenarchitekten *Wild* unserem etwas lendenlahmen Opernbetrieb wohl neue Impulse zuführen kann. Leider müssen solche Werke zugunsten gewinnbringender Kassenopern bald wieder in den Hintergrund treten, so daß Pfitznerpflege und -Erziehung doch noch recht problematisch anmuten. Als

Neuheiten konnten Hindemiths „Dämon" und d'Alberts „Tote Augen" einen Erfolg verzeichnen, bei dem Ablehnung und Zustimmung sich die Wage hielten. Schaun-Essen.

GERA. Im Reussischen Theater fand *Mozarts Bastien und Bastienne* eine überaus beifällige Aufnahme. Die Aufführung, die in einem stilvoll schönen dekorativen und kostümlichen Rahmen stattfand, leitete vortrefflich Kapellmeister Albert *Bittner*. In ihrem Mittelpunkt stand als Bastienne Mary Schmid, über welche die „Geraer Zeit" schrieb, sie sei „ganz die graziöse Schäferin jener Tage" gewesen und habe „durch ihre oft bewährte Gesangeskunst und ihr vornehmes für die dankbare Partie gebotenes empfindsames Spiel erfreut".

HAMBORN a. Rh. Im 6. Hauptkonzert des städt. Musikvereins unter seinem Dirigenten Musikdir. Karl Köthke fand die Erstaufführung des großen Chorwerkes: „Das hohe Lied vom Leben und Sterben" von Waldemar von Baußnern statt. Die glänzende Aufführung gestaltete sich zu einem durchschlagenden Erfolg für das Werk sowohl wie für die Ausführenden. Für das junge, erst seit September 1924 bestehende Orchester sowie für den Chor, der erstmalig vor eine solch große Aufgabe gestellt wurde, war es eine überraschende Leistung. Karl Friedrich.

HAMBURG. *Die Philharmonischen.* Wir nennen die Höhepunkte, wie sie sich der Reihe nach daraus hervorheben. *Jungrussische Musik* im dritten, Borodins zweite und Glasounoffs fünfte Sinfonie, beide sich der Form nach an jene Richtung dieses höchsten, in sich rein deutschen Kunstproduktes anschließend, die bei uns seit langem für überwunden gilt; aber eine spezifisch musikalische Unerschöpflichkeit steckt in ihnen, daß man ihnen fast nicht mit ganz neidloser Freude angesichts mancher modernen deutschen Musikäußerung zuhören kann. Stravinsky, dessen Gesänge aus der „Nachtigall" Irene *Eden* mit ihrer ans Fabelhafte grenzenden Kunst brachte, steht natürlich inmitten wie ein Extrem, aber der zwingende Reiz seiner Orchestermalung, der hier das rein Gesangliche überwiegt, bewegt sich gleichwohl immer in Bahnen, die auch bei aller ungewohnten Eigenart als eine Musik empfunden werden müssen, der es niemals an Logik und Einheitlichkeit fehlt. — Das siebente: Pfitzners neues Violinkonzert; Alma Moodie spielt es auch hier, und wie sie es spielt, das ist — man kann diesen Eindruck nicht fortleugnen — entscheidend; sie wirbt durch ihr großes Können dafür mit der ihr eigenen begeisterten Unterordnung und Hingabe. Die anschließende wundervolle Wiedergabe von Strauß' „Zarathustra" machte den Abends vollends zu einem Höhepunkt im bisherigen Konzertverlauf. Das sechste Konzert, Eugen *Pabst* und der *Singakademie* zugewiesen, hatte *Klose* gehört; seine D-Moll-Messe und „Vidi aquam" erlebten bei einem vorzüglichen Soloquartett eine Verwirklichung, die der erhabenen Schönheit dieser Werke würdig war. Frühere Konzerte brachten zwei hier noch unbekannte Solistinnen: Melanie *Michaelis* (Brahms Violinkonzert) und Dorothea *Braus* (Mozart Es-Dur-Klavierkonzert); beide mit anerkennenswerten Vorzügen, letztere in der Feinheit ihres sympathischen Spiels wohl für sich einnehmend, beide aber auch noch ohne den bestimmten Nachweis, daß ihnen der bevorzugte Platz in diesen unseren vornehmsten Konzerten schon gebührt.

Die Kammermusik. Das Klingler-Quartett eröffnete sie mit einem der letzten, seltenen Werke Beethovens; Schachtebecks brachten erstmalig Richard Wetz E-Moll-Quartett; es verblaßte neben dem Klavierquartett von Strauß! Dann Zemlinsky: Streichquartett C-Dur; — einen Gefallen tat das Buxbaum-Quartett sich und uns damit nicht; unendliche Melodie, aber kein Aufschwung. Die weiche Tonabstimmung des Roth-Quartetts kam dem Impressionismus Ravels (F-Dur-Quartett) zugute. Dann hier und beim Busch-Quartett je ein Busoni, op. 19 und op. 26; das ältere nahm durch seine musikalische Frische besonders für sich ein; dafür wurden die Busch-Herren bei ausverkauftem Saal ganz außergewöhnlich gefeiert; man sieht also, daß man die Erfahrung mit den halbleeren Sälen nicht verallgemeinern soll. Auch Flesch und Schnabel fanden ein volles, dankbares, jubelndes Haus; die Wertschätzung der Kammermusik — für ein Publikum immer das sicherste Zeichen guter Musikkultur — wird wieder erkennbar. Auch das Trio Graf Wesdehlen, Max Menge, Fritz Deinhard, das zwischen Smetana und Dvorak mal wieder einen Schumann setzte, errang sich günstigen Erfolg durch ein treffliches Zusammenspiel.

Die *Oper* zog das Interesse auf Strauß' „Intermezzo", das eine ganz neue Welt dem exklusiven, wenn auch niemals wählerischen Theaterboden abgewinnt, — Alltagswelt; nicht die Welt einer an sich unwirklichen Art, mit der die Oper sich bisher ausschließlich von ihrem hohen Sockel aus beschäftigte. Ein gewagtes, aber ein köstliches, wenn auch wohl nur einmal mögliches Experiment. Die Aufführung durfte sich sehen lassen, dank der köstlich erfaßten Christine Helene Falks, die voll Temperament und exzentrischer Laune war.

Nun noch in etwas allgemeiner Übersicht das Besondere aus den *Sinfoniekonzerten*, — Müller-Hartmanns nicht mehr unbekannte Variationen über ein pastorales Thema, erfreuliche, an Brahms anlehnende, mit vollen Orchesterfarben malende

Musik; D'Alberts, von Jacob Sakom trefflich gespieltes, fesselndes Violoncell-Konzert, Strawinskys glänzend versprühendes Feuerwerk, das bei günstiger Aufnahme gleich wiederholt werden konnte, Regers „Lustspielouvertüre", sowie Altsolo „An die Hoffnung", durch Jenny Sonnenberg ausgezeichnet wiedergegeben, und erstmalig, von A. Brun gespielt, O. Schöcks sympathisches Violinkonzert. Erstmalig auch zwei Neuheiten des jungfranzösischen Impressionismus: Debussys kleine Suite und Ravels Introduction und Allegro für Harfe, Streichquartett, Flöte und Klarinette. Bleibt die Suite in gefällig-melodischem, etwas gleichmäßigem Rahmen, so überrascht Ravel durch das Wunderbare der Klangfarben, die er namentlich der Soloharfe (Dore Giesenregen spielte sie meisterlich) abzugewinnen weiß. Hiernach trat Joseph Pembaur, nachdem er Liszts Es-Dur-Konzert in seiner wunderbaren Art hatte erstehen lassen, an das Dirigentenpult, um Liszts „Ideale" vorzuführen. Das uns nicht mehr sehr nahestehende, langatmige Werk erfüllte dieser wunderbare Mensch mit dem glühenden Atem seiner ganzen Künstlerbegeisterung. Als Weihnachtsbescherung zwei Teile aus Berlioz „Des Heilands Kindheit". Wie wundervoll hier in der Flucht nach Ägypten das pastorale Moment eingehalten wird, wie bildhaft, ohne dramatische Überladenheit, die Musik in den Zwischenspielen! Wenn doch alle Modernen, die Berlioz für die abwegigen Bahnen neuester Musik mit verantwortlich machen, sich bewußt wären, daß er dennoch in erster Linie immer Musiker war! — Zuvor noch außer dem Weihnachts-Concerto grosso Corellis ein ausgegrabenes altes Weihnachtskonzert für 2 Soloviolinen, Streichorchester und Cembalo von Manfredini. Auffallend daran, wie hier ein zwar jüngerer Zeitgenosse Bachs von dem damals üblichen imitierenden Stil sich schon weit entfernt hält. Bertha Witt.

HILDESHEIM. Zwei Erlebnisse bestimmen nicht zum wenigsten den vergangenen Konzertwinter unserer Stadt. An zwei Abenden leitete Prof. Richard Hagel-Berlin Sinfoniekonzerte des hiesigen städt. Orchesters als Gastdirigent. Im ersten, am 17. Februar, dirigierte er die „Eroika". Ferner „Don Juan" und Liszts „Erste ung. Rapsodie", im zweiten, am 23. März, Beethovens C-Moll-Sinfonie, „Les Préludes" von Liszt und Gluck-Mottls Ballett Suite. Am Schluß die Tannhäuser-Ouvertüre. Prof. Hagel, der in eingehenden Proben das Orchester zu einem prächtig musizierenden Klangkörper zusammengeschweißt hatte, erzielte dank seiner faszinierenden Dirigentenbegabung mit dem freudig folgenden Orchester hier nie gehörte Vollendung der Wiedergabe. Der Beifall des Publikums bei der ausverkauften Hauptaufführung und der Generalprobe kannte keine Grenzen. Brecht.

MÜNCHEN. Die Uraufführung der Musiktragödie „Island-Saga" von Georg Vollerthun am Nationaltheater vermittelte, einem Bericht unseres Referenten zufolge, ein Werk, dessen zahlreiche dramatischen Schwächen durch eine zwar stimmungsvolle aber jeder Plastik und fortschwingenden musikalischen Linie ermangelnden Musik noch verstärkt wurden, so daß nur ein freundlicher Achtungserfolg zustande kommen konnte. Wegen Platzmangel sehen wir von einem ausführlichen Referat ab.

SCHWERIN. Waltershausen-Feier im Mecklenburgischen Landestheater. Nach W. v. Baußnern Waltershausen! Wer wird folgen? Fast hat es den Anschein, als ob die Intendanz des Landestheaters (Intendant Fritz Felsing) systematisch ganze neuzeitliche Komponistenabende veranstaltet, um damit den Ruf Schwerins als einer vorbildlichen Musikstadt zu wahren und es gleichzeitig an der Lösung musikalischer Zeitfragen aktiv teilnehmen zu lassen. Gewiß ein schöner Vorsatz, den man um so mehr begrüßen kann, als die kleine, vom Getriebe der sog. großen Kulturzentren entfernt gelegene Stadt mit seiner Oper und einem ausgezeichnet geschulten Orchester wie geschaffen ist, der Eigenart eines ernst strebenden Künstlers gerecht zu werden und sie bis ins kleinste zu ergründen. Auch zeigt sich mit überraschender Deutlichkeit, daß das Publikum einer solchen Stadt wohl durch eine jahrzehntelange, anerkannte Tradition geschult, doch nicht überbildet, mit sicherem Gefühl den Weizen von der Spreu zu sondern versteht und weit davon entfernt ist, eine Schule nur um der Schule willen mitzumachen oder sich dort revolutionär zu gebärden, wo uns eine Reformation not täte.

Ähnliche Gefühle müssen wohl auch den Münchener Tondichter und hochverdienten Direktor der Staatl. Akademie der Tonkunst H. W. v. Waltershausen bewegt haben, als er mit so schönem Erfolge einige seiner Werke (Lieder mit Orchester, Bruchstücke aus „Richardis" und die Apokalyptische Sinfonie) in Schwerin einer begeistert mitgehenden Zuhörerschaft vorführen konnte. —

Es ist nicht leicht zu sagen, warum die Waltershausensche Kunst eine solch unmittelbare Wirkung ausströmt, da vom rein musikalischen Standpunkt sicher auch manches gegen den Komponisten eingewendet werden kann. Ein Grund dafür will uns besonders zwingend erscheinen: es ist die Idee, der bedeutende gedankliche Hintergrund, der seinen Werken innewohnt — sei es auch nur im kleinsten Orchesterlied (Gedichte von Hebbel, Novalis, R. Huch) — die Zuhörer bannt und mancherlei Anklänge an die Orchesterbehandlung großer Vorbilder (Mahler, Bruckner!) als unwesentlich erscheinen läßt. Besonders tritt dies in der Apokalyptischen Sinfonie hervor, die unter Aufbietung aller technischen und musikalischen Mittel, gekrönt von einer sich

ins Gigantische steigernden Orchesterfuge, das gewaltige Geschehen der letzten Jahre mit Meisterschaft gestaltet.

Daß wir den Komponisten nicht nur als Musiker kennen lernen durften, sondern tags zuvor schon in einem gedankenvollen Vortrag über die „Grundfragen der Operndramaturgie, dargelegt an Glucks „Orpheus", als geistvollen Musikästheten, ist als ein besonderes Verdienst der Intendanz zu buchen, die damit zu anderen sich daraus entwickelnden Fragen belebende Anregung gab. Alles in allem: eine Feier, die die aufgewandten Mittel rechtfertigte und von neuem den hohen Wert wirklicher Führerpersönlichkeiten in unserem gegenwärtigen Musikleben erkennen ließ. Dr. Helmuth Thierfelder.

WIESBADEN. Durch die Berufung Otto *Klemperers* als 1. Dirigent der *Staatsoper* konnte bisher noch nicht vieles erreicht werden; hauptsächlich wohl, da wir noch immer ohne 1. dramatische Sängerin sind; nicht *vieles* — denn es handelt sich innerhalb 5 Monaten um 3 Neueinstudierungen älterer Repertoire-Opern — aber doch *viel*; denn diese drei Opern erstanden in einer vorbildlichen musikalischen Wiedergabe: Meistersinger, Lohengrin, Salome und Fidelio — letzteres Werk nur durch die eigenwillige, antibeethovensche Inszenierung des Intendanten Hagemann, dem Publikum und der maßgebenden Kritik gradezu verleidet. Mit dem Orchester brachte Klemperer in glänzender Form Sinfonien von Bruckner (Nr. 8), Beethoven, Schubert, Mozart (überraschend feinfühlig), und als Neuheit ein Concerto Grosso Nr. 2 von Krének — durch plastische Themen und kunstreiche Arbeit interessant, nur durch manche atonalen Verstiegenheiten verletzend. Belustigend war es, Klemperer mit 7 seiner Kapellvirtuosen die Jahrmarktsmusik von Stravinsky zur „Geschichte des Soldaten" auf der Bühne aufführen sehen. Im *Kurhaus* dirigierte Carl *Schuricht* ebenfalls Bruckner (Nr. 5); außerdem neben Brahms und Mahler noch Schumanns „Manfred" mit Wüllner, Verdis „Requiem", und als Neuheit: Stravinskys amüsante „Petruschka-Suite" und das Concerto Grosso von Kaminski, das durch seine großartige polyphone Anlage fesselte. Erfreulichen Zuwachs erhielt unser Musikleben durch das neugebildete Wiesbadener Streichquartett unter Führung des Konzertmeisters *Peischer*, den Klemperer sich aus Köln mitbrachte und der sich auch als trefflich geschulter Virtuos solistisch einführte. — Der *Wiesbadener Männergesangverein* unter Prof. *Mannstädt* brachte eine wiederholte Aufführung des wertvollen „Requiem" von Hugo Kaun. Mitja *Nikisch* und Alfred *Höhn* ließen sich als Klaviervirtuosen von reicher Begabung hören; Corry *Nera* und Cida *Lau* ergötzten durch süßen Nachtigallenschlag; und Florizel v. *Reuter* ließ alle 24 Capricen von Paganini steigen — was Paganini selbst nicht fertig brachte —! Prof. Otto Dorn.

* * *

MUSIK IM AUSLAND

BRÜNN. *Das steinerne Herz.* Eine deutsche Oper in fünf Bildern nach Wilhelm Hauff von Karl Hans Strobl, Musik von Anton *Tomaschek.* (Urauff. am Stadttheater in Brünn, 20. Januar 1925.)

Wilhelm Hauffs schwäbisches Märchen hat trotz wiederholter Versuche — merkwürdig genug — auf der Opernbühne sich bisher nicht durchzusetzen vermocht, der Kohlenmunkpeter mit dem „steinernen Herzen" in Notenköpfen nie recht Gestalt gewinnen können. Als erster faßte schon vor bald hundert Jahren Adolf Müller (Schmid) der Ältere, Kapellmeister und Komponist am Theater a. d. Wien zu Wien, in seinem gleichnamigen Singspiel darnach. Fünfzig Jahre später folgte ihm der Berliner Theobald Rehbaum mit einer Oper und diesem fast unvermittelt Ignaz Brüll; Robert Konta und Carl Lafite setzten beinahe gleichzeitig die Reihe fort, desgleichen Leo Blech — der jedoch die Sache mitten in der Arbeit fallen ließ — und schließlich der Norweger Erich Steinweijg. Der Brünner Anton *Tomaschek* — Postrat im Beruf und Tondichter aus Neigung — griff sie in Karl Hans *Strobls* ebenso frisch behaglicher wie urwüchsig anheimelnder Versdichtung neuerdings als der achte (!) in der Reihe auf. Ein Musiker, der wie Tomaschek so nahe geistesverwandt mit Humperdinck ist und von seinen Hauff komponierenden sieben Vorgängern offenbar keine Ahnung hatte, mußte sich von diesem aller dramatischen Spannungen und Schürzungen grober Konflikte völlig freien Stoff angezogen fühlen, als Karl Hans Strobl ihm eine Versdichtung lieferte, bei der die dramatische Linie, ohne daß der ursprüngliche Duft des poetischen Urgedankens irgendwie gefährdet wäre, über alle Erwartung eingehalten ist, trotz der einfachen, breitdeutigen Sprache. Tomascheks Hauptstärke liegt in der melodischen Erfindung, klaren Rhythmik, feinsinnigen Harmonik und Tonsymbolik, Vorzüge, die es ihm ermöglichen, insbesondere für die schlichte Einfalt volkstümlicher Empfindungen stets den treffenden Ausdruck bereit zu haben. Dabei weiß er doch auch das Orchseter geschickt zu behandeln und kunstvolle Klangwirkungen herauszuholen. T.s Lyrik gipfelt einmal in des Holzfällers Mär vom Holländermichel, das anderemal bei Liesbeths traurignachdenklichem Sang „Blümlein du, im Morgentau", und wenn Peter im fünften Bild singt „Wo find ich mich?"

Opernchef Julius *Katay* und Spielleiter Fritz *Gisela* ließen der Aufführung eine außergewöhnlich liebevolle Einstudierung zuteil werden.

C. L. Heidenreich.

KIEW. Ukrainische Opernaufführungen. In der Akademischen Oper wird jetzt die bekannte Oper Moniuszkos „Halka" in neuer, den jetzigen ukrainischen Verhältnissen angepaßter Inszenierung aufgeführt. Am 9. März gelangte zum ersten Male mit P. Zesewytsch in der Titelrolle die Oper „Maseppa" zur Aufführung. Außerdem werden für die nächste Zeit die Opern „Rizdwjana Nitsch" (Weihnachtsnacht) von Lyssenko, „Saporozec sa Dunajem" und „Tschere wytschky" vorbereitet.

Die bekannte Oper Glinkas „Leben für den Zaren" kommt jetzt auch bald zur Aufführung in der Umarbeitung von Falskyj und Janovskyj und unter dem neuen Titel „Sa wladu rad" („Für die Räteregierung") oder „Ivan Susanin".

Busoni-Abende. Im Laufe des Monats Februar wurden in Kiew im Konzertsaal des Musiktechnikums zwei gelungene Busoni-Abende veranstaltet. Der zweite Abend wurde mit einem Vortrag von Prof. Beklemischew über Busoni eingeleitet.

Z. Kuz.

PRAG. „Das Wirtstöchterchen", einaktige Oper von Johann Zelinka. Uraufführung am tschech. Staats- und Nationaltheater. Zelinkas Musik zu der teils aus Wirklichkeit, teils aus symbolischer Phantastik zusammengesetzten Handlung dieser Oper zeichnet sich durch gediegenes Können und ehrliche Selbständigkeit aus. Stilistisch ist sie ein Mittelding zwischen Wagner und Schreker, wirksamer im Lyrischen als im Dramatischen, hinlänglich von Invention erfüllt, vor allem aber Geschick verratend in der musikalischen Zeichnung der Szene. Die Heranziehung eines schwindsüchtigen Wirtshausklaviers zur Mitwirkung im Szenenbilde und Orchester und die notengetreue Verwendung des alten österreichischen Zapfenstreiches um dessen markante Hornsignale sich eine der wirksamsten Szenen der Oper gruppiert und musikalisch aufbaut, sind in diesem Sinne bemerkenswert. Die gut aufgeführte und hinsichtlich des Bühnenbildes prächtig ausgestattete Oper brachte dem jungen, aus einer alten Prager Musikerfamilie stammenden Tondichter einen ebenso lauten wie ehrlichen Erfolg. — Die tschech. Philharmonie brachte unter Talichs Leitung eine aus dem Jahre 1923 stammende „Synfonietta" des neuerlich viel von sich reden machenden tschech. Tondichtsers Emil Axmann zur erfolgreichen Uraufführung. Klassisch in der Form und im Aufbaue fesselt das interessante, mit wohltuender Sparsamkeit instrumentierte und an originellen Einfällen reiche Werk den Musiker ebenso wie den musikunkundigen Hörer, was in der heutigen Zeit an sich schon ein Vorzug ist. ek.

ROM. Hier gelangte unlängst Lorenzo Perosis Oratorium „Moses" unter Anwesenheit des überraschenderweise wieder genesenen Komponisten zu einer lebhaft aufgenommenen Wiedergabe.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

— Wie die Verwaltung der Bayreuther Bühnenfestspiele mitteilt, finden diesen Sommer 20 Aufführungen statt. 1926 dagegen wird nicht gespielt.

— An der Leitung der diesjährigen Münchener Festspiele sind Richard Strauß und Wilh. Furtwängler beteiligt.

— Das diesjährige Tonkünstlerfest des Schweizerischen Tonkünstlervereins findet in Verbindung mit der Feier seines 25jähr. Jubiläums vom 12.—15. Juni in Bern statt. Als Hauptwerk bringt das Fest H. Suters „Le Laudi".

— In einer dieser Monate stattfindenden Festspielwoche des Königl. Theaters Kopenhagen sollen die bedeutendsten dänischen Opern aufgeführt werden. Zur Mitwirkung wurden eine Reihe bekannter Musiker des In- und Auslandes eingeladen.

— Ein Bonner Musikfest wird anläßlich der 1000 Jahrfeier der Rheinlande vom 18.—21. Mai unter Leitung von Generalmusikdirektor Anton und Mitwirkung bedeutender Solisten stattfinden. Zur Aufführung kommen Werke von Beethoven (Missa solemnis u. a.), Bach, Brahms, Schumann und Reger.

— Aus gleichem Anlaß gibt Duisburg ein Musikfest mit Festaufführung im Stadttheater, Kammermusikmatinée, Orchester- und Chorkonzerten. Werke: Bruckner: 8. Sinfonie, Reger: 100. Psalm, Mahler: 8. Sinfonie, sowie eine Reihe Uraufführungen junger deutscher Tonsetzer u. a. mehr.

— Das renovierte Geburtshaus Mozarts in Salzburg wird in diesem Monat mit einem Festkonzert des Mozarteums eröffnet. Dirigent ist Direktor Bernhard Paumgartner. Zum Vortrag kommen noch nicht veröffentlichte und aufgeführte Arien mit Kammerorchester und obligatem Klavier, die bisher im Archiv schlummerten.

— Für den Monat Mai ist in Greifswald ein Bach-Brucknerfest geplant.

— Der Provinzialverband Rheinland des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer hält anläßlich der 1000-Jahrfeier der Rheinprovinz in den Tagen vom 17.—19. April in Köln eine festliche Tagung ab, die mit einem Kammermusikfest mit Werken rheinischer Komponisten verbunden ist. Die drei Festkonzerte bringen Werke von Max Schillings, Jak. Menzen,

Konrad Ramrath, Ernst Heuser, Adolf Spies, Fritz Fleck, Ewald Strässer, Hubert Pfeiffer, Rob. Bückmann, Heinr. Lemacher, Erich Sehlbach, Rudolf Peters, Herm. Heinrch, Walter Berten, Jos. Eidens, Kaspar Röseling, Herm. Unger. Zum großen Teil handelt es sich um Erst- und Uraufführungen unter Mitwirkung der Komponisten.

— Das *Aachener Stadttheater* begeht im Mai sein 100jähriges Bestehen mit einer dreitägigen Festfeier. Das Fest, das im Rahmen der Tausendjahrfeier stattfindet, bringt eine Opernaufführung, ein Orchesterkonzert und ein Schauspiel. Gleichzeitig findet im Foyer des Stadttheaters eine kleine theaterwissenschaftliche Ausstellung statt.

Zum Gedächtnis Bachs (175 Todestag, 28. Juli) findet in Flensburg ein zweitägiges Bachfest am 2. und 3. Mai statt unter künstlerischer Leitung von Organist Richard Liesche. Ihre Mitwirkung haben zugesagt: Geh. Konsistorialrat Prof. D. Dr. Smend-Münster (Festpredigt), das Rosenthal-Quartett aus Leipzig und Fräulein Julia Menz-München (Bachklavier). Das Programm enthält: Festgottesdienst, H-Moll-Messe, Kirchenkonzert (Orgel: Motette: „Jesu meine Freude"; „Magnificat"), Kammermusikkonzert. Träger sind: der Flensburger Oratorienchor „Euterpe", der Flensburger Kantatenchor (im Magnificat verstärkt durch den Kantatenchor aus Rendsburg), der Kirchenchor zu St. Nikolai; alle unter Leitung von Organist Richard Liesche stehend. — Es ist dies das erste Bachfest in der Nordmark.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Zur Eitzschen Tonwort-Methode. Studienrat Dr. Bennedik-Halberstadt und Lehrer Strube Harsleben haben in dem jetzt abgelaufenen Schuljahr 26 Vorführungen des Tonwortes von Eitz in 24 verschiedenen Orten Mittel- und Norddeutschlands (u. a. Magdeburg, Halle, Berlin, Stendal, Nordhausen, Erfurt) unternommen. Die Dorfschulklasse Strubes (13—14jährige Mädchen) hat alle diese Reisen mitgemacht, um die von Dr. Bennedik dargestellte Theorie der Eitzschen Tonwortlehre durch die Praxis zu erhärten. Nach den vorliegenden Berichten haben die Leistungen der Klasse allgemein Aufsehen erregt. Die Kinder sind imstande, nicht nur sicher vom Blatt zu singen, sondern modulieren dreistimmig auf Tonworte durch 6 Tonarten, singen Lieder und Choräle mühelos in ebensovielen Tonarten mit den jeweils entsprechenden Namen. Sie beherrschen auch Moll- und Kirchentonarten und sind im Singen vom Blatt sehr sicher. Die Pressestimmen heben hervor, es sei zu erkennen, daß alles das kein Produkt des Drills sei, vielmehr handele es sich bei diesen Kindern um ein „liebevolles und denkendes Erfassen der Musik". Dr. Engelke schreibt in der Magedeb. Ztg. wörtlich: „Was Leistungen, wie die Harsleber, für die allgemeine musikalische Kultur unseres Vaterlandes bedeuten, läßt sich kaum zu hoch taxieren. Ich bin fest überzeugt, daß diese Kinder jeden Bachschen Satz vom Blatt singen. In 10—20 Jahren wird also dieses unscheinbare Dorf gebildete Sänger genug besitzen, um mit eigenen Kräften die Matthäus-Passion musizieren zu können!" Die Klasse verfügt bereits über einen Lauten- und Geigenchor, der die Kinder begleitet, die infolge der Sicherheit im Notensingen einen überaus großen Liederschatz (besonders alte polyphone Lieder) beherrschen. Wie wir erfahren, wird die Harsleber Klasse beim musikwissenschaftlichen Kongresse in Leipzig innerhalb der pädagogischen Sektion auftreten.

Dr. Bennedik hat auch schon mehrere Vorführungen gemeinsam mit Oberlehrer Stolte-Lage (Lippe) veranstaltet, dessen Schüler nach den vorliegenden Presseberichten musikalisch ebenso weit sind wie die Harsleber Klasse.

— Dem städt. Konservatorium in Dortmund wird eine Jugendsingschule angegliedert.

— Ebenso plant man in Thüringen die Gründung von fünf staatlichen Singschulen, die die musikal. Ausbildung der Volksschulen ergänzen und vertiefen sollen.

— New York. Eine Anzahl Finanzleute haben sich zusammengetan, um in Stony Point am Hudsonflusse ein National Conservatory für den Staat New York zu gründen. Die Anstalt soll vorzüglich der Gesangsausbildung dienen und die hervorragendsten europäischen Gesangspädagogen sollen hierfür gewonnen werden.

— Das Thüringer Konservatorium Erfurt (Direktor W. Hansmann) wurde 1924 von 320 Schülern besucht. Auch das der Anstalt angegliederte Seminar erfreute sich eines guten Besuches, 5 Schüler haben die Diplomprüfung bestanden. Das Schülerorchester wirkte wiederholt in Konzerten der Erfurter Bachgemeinde und Volkshochschule mit, während Violinschüler der Ausbildungs- und Meisterklassen z. T. zur Oper und sonstigen größeren Veranstaltungen herangezogen wurden.

— Das Konservatorium für Musik Hagen i. W. (Dir.: Otto Laugs) hat in seiner Schauspielschule (Leitung Kurt Felden) eine besondere Einrichtung getroffen. Es werden „Sprechchöre" gebildet mit dem Ziel, die großen klassischen Sprechchöre des Altertums und der Jetztzeit zur Aufführung zu bringen.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Aus einem Bericht über die unlängst stattgefundene Mitgliederversammlung des Vereins der Bücherei für evangel. Kirchenmusik, Sitz

Nürnberg (Vorsitzender: Organist Carl Böhm) geht hervor, daß sich der Verein immer mehr zu einer wichtigen Einrichtung für die evangel. Kirchenmusikpflege entwickelt. Nicht nur Bücher und Musikalien werden an Interessenten leihweise abgegeben, sondern auch eine Vermittungs- und Beratungsstelle für gute und brauchbare Kirchenmusikliteratur ist daselbst eingerichtet worden. Adresse der Bücherei: Nürnberg, Realschule I, Bauhof 9/I.

Musik an der Berliner Technischen Hochschule. Das „Kulturamt der Studentenschaft der Technischen Hochschule" lud zu einem Konzert der „Akademischen Orchester-Vereinigung" am 12. März im Saale der Technischen Hochschule ein. Aus kleinen Anfängen hat sich die „Akad. Orchester-Vereinigung" zu einem stattlichen Verbande entwickelt, den seit etwa einem Jahr Professor Richard Hagel, der ständige Kapellmeister des Philharmonischen Orchesters, leitet. Hagel, der weit über Deutschlands Grenzen als Kapellmeister hochgeschätzt wird, zeigte mit dem Konzert der A. O.-V., daß er auch ein ganz vorzüglicher Orchestererzieher ist. Wie viel Mühe und Opferwilligkeit neben pädagogischen und künstlerischen Fähigkeiten dazu gehören, mit größtenteils unzulänglich vorgebildeten, wenn auch kunstbegeisterten Kräften so abgerundete Aufführungen zustande zu bringen, kann nur ein Fachmann richtig beurteilen. Die Vortragsfolge wies Beethovens Egmont-Ouvertüre, Schuberts Unvollendete und Beethovens Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester auf. Als Klaviersolist bewährte sich mit Beethoven, Brahms und Chopin ein Mitglied des A. O.-V., Herr Horst Gebhardi, ganz vorzüglich. Den Chorpart sang der „Akademische Chor der Berliner Hochschulen", der seit einigen Jahren in Professor Franz Wagner einen ebenso tüchtigen Chorerzieher und Dirigenten hat, wie es Hagel auf instrumentalem Gebiete ist. Die a cappella- und großen Chor-Konzerte der letzten Jahre unter Franz Wagner (Bruchs Glocke, Haydns Schöpfung, Händels Messias und Semele) zeigten, daß diese Vokalvereinigung Vergleiche mit den besten Chören Berlins nicht zu scheuen braucht. Daß hier wirklich ein wertvolles Stück Kulturarbeit geleistet wird, liegt auf der Hand. Nicht nur, daß in die jugendlichen Herzen die Kunst gepflanzt wird, die eine nötige Ergänzung der wissenschaftlichen und technischen Hochschule ist, und die manchem in späteren Jahren zum Stecken und Stab wird, sondern auch der Gemeinschaftssinn wird durch solche Kunstbetätigung geweckt und gepflegt. Das Kulturamt der Studentenschaft der T. H. scheint sehr rege zu sein; unter anderen Veranstaltungen sei noch der Klavierabend erwähnt, den der schlesische Graf Dr. h. c. Pückler auch in diesem Jahre im Saale der Technischen Hochschule gab. Mit den drei letzten Sonaten Beethovens, denen er eine kurze Erklärung vorausschickte, vollbrachte der alte Herr eine technische und geistige Leistung, die manchem Berufspianisten alle Ehre gemacht hätte. — Zu verwundern ist, daß die Berliner Presse an den Kunstbestrebungen des Kulturamts so geringen Anteil nimmt. Wäre es nicht wichtiger, der Jugend ein paar Worte der Anerkennung zur Aufmunterung zu sagen, als zu berichten, daß dieser oder jener längst bekannte Künstler seine Gemeinde wieder entzückt oder enttäuscht hat? F. Niechciol.

PERSÖNLICHES

Prof. Dr. Fritz Stein, der um das Kieler Musikleben hochverdiente Dirigent und Leiter des diesjährigen Tonkünstlerfestes, wurde vom Magistrat der Stadt Kiel zum städt. Musikdirektor ernannt.

Privatdozent Dr. Ernst Bücken, der Leiter des musikwissensch. Instituts der Universität Köln zum außerordentl. Professor.

Den Herren P. O. Möckel und Hans von Besele, Lehrer der Württ. Hochschule Stuttgart, wurde vom Württ. Staatspräsidenten der Professortitel verliehen.

Richard Strauß erhielt das Ehrenbürgerrecht der Stadt Weimar.

Oberlehrer Martin Kreisig, Leiter des Rob.-Schumann-Museums in Zwickau, wurde nunmehr vom Magistrat offiziell zum Direktor des Museums ernannt.

Bernhard Unkenstein, der erste Solobratschist des Leipziger Stadt- und Gewandhausorchester, trat nach 42jähriger, ebenso gewissenhafter wie künstlerisch hochstehender Tätigkeit in den Ruhestand. Mit ihm nach 46jähriger Tätigkeit der Violinist Arthur Beyer.

Geburtstage und Jubiläen:

Als Nachfeier von Paul Ertels 60. Geburtstag gelangte dessen sinfonische Dichtung „Hero und Leander" durch das Philharmon. Orchester unter der trefflichen Leitung Prof. Hagels zur herzlich aufgenommenen Wiedergabe.

Der bekannte Geiger Alfred Finger, ein Schüler und Freund Joseph Joachims, feierte unlängst seinen 70. Geburtstag.

Desgleichen der Sänger und Gesangspädagoge Franz von Milde, ein Sohn des Sängerpaares Fedor v. Milde und Rosa v. Milde-Agthe.

Die Kammersängerin Maria Gutheil-Schoder wurde anläßlich des 25jährigen Jubiläums ihres Auftretens an der Wiener Staatsoper zum Ehrenmitglied dieses Instituts ernannt.

Franz Xaver Battisti, der gefeierte frühere lyrische Tenor der Hannoverschen Oper, beging seinen 60. Geburtstag.

Desgleichen der Bremener Komponist August Oeser.

Hans Gelbke, der um das M.-Gladbacher Musikleben verdiente General-M.-D., feierte im Februar seinen 50. Geburtstag.

Der treffliche Direktor des Thüringer Konservatoriums in Erfurt, Walter Hansmann, feierte am 30. März sein 25jähriges Jubiläum als Geiger und Violinpädagoge.

Am 26. März feierte Franz Marschner, der Wiener Komponist und Orgelvirtuose seinen 60. Geburtstag. Besonders bekannt ist M. durch eine Reihe musikästhetischer und theoretischer Aufsätze.

Todesfälle

† Enrico Bossi auf der Reise nach Spanien im Alter von 64 Jahren. Er war einer der erfolgreichsten und durchgebildetsten Komponisten Italiens und ist auch in Deutschland mit Werken wie seinem groß angelegten „Canticum canticorum" für Soli, Chor und Orchester, seinem „Verlorenen Paradies" u. a. bekannt geworden. Der auch als Orgelspieler berühmte Komponist wurde 25. April 1861 in Salo (am Gardasee) geboren und bekleidete nach wechselvoller Laufbahn zuletzt das Amt des Direktors an der Musikschule der Cäcilienakademie in Rom.

† Silvio Rigutini, der in Frankfurt lebende Gesangspädagoge und ehemalige Lehrer am Hochschen Konservatorium.

† Emil Annar, Komponist, Maler und Radierer, 56jährig zu Brugg i. d. Schweiz.

† Geheimer Sanitätsrat Prof. Dr. Walter Pielke, der weitbekannte und namentlich von Sängern sehr geschätzte Halsarzt, im Alter von 77 Jahren zu Berlin. P. war in jungen Jahren Mitglied der Leipziger Oper, sattelte aber, da er seine Stimme verlor, um und studierte Medizin. Seit 1907 dozierte er über Physiologie und Hygiene der Stimme an der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin.

† Heinrich Deerke, der ehemalige Konzertmeister der Karlsruher Oper, im Alter von 80 Jahren.

† Andreas Hallén, der Nestor der schwedischen Komponisten, 78jährig in Stockholm. H. ist am 22. Dez. 1846 zu Gotenburg geboren und war Schüler von Reinecke, Richter, Hauptmann, Rheinberger und Rietz. Lieder, vor allem aber Chorwerke mit Orchester, auch einige Opern (z. T. in Deutschland aufgeführt) entstammen der Feder des bedeutenden Komponisten, der besonders auch durch sein Eintreten für deutsche Musik (Wagner) in den nordischen Landen wichtig geworden ist.

† Der bekannte Berliner Gesangslehrer, Komponist, Pianist und Orgelspieler Federhof-Möller im Alter von 67 Jahren.

Verpflichtungen u. a.

Robert Heyer, der I. Kapellmeister der Münchener Staatstheater, an die Wiener Staatsoper. Auch Karl Erb, Maria Ivogün und Gabriel Englerth verlassen das Staatstheater.

An die Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart: Die Herren Dr. Hugo Holle und Hermann Roth (der bekannte Händelbearbeiter) aus Karlsruhe als Lehrer für Theorie und Günther Homann aus Erfurt als Lehrer für Klavier.

Leo Blech wird in den nächsten 3 Jahren je zehn Abonnementskonzerte des Stuttgarter Philharmon. Orchesters dirigieren.

Bruno Walter als 1. Kapellmeister an die Wiener Staatsoper.

Dr. Felix Maria Gatz, künstl. Leiter der Berliner Bruckner-Vereinigung, als Professor an die Hochschule für Musik in Wien.

Generalmusikdir. Schulz-Dornburg nach Münster an Stelle des in den Ruhestand getretenen Prof. Dr. Volbach.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Der berühmten Orgel der Notre Dame in Paris droht der Verfall. Das unter Staub und Schmutz liegende Werk ist seit 30 Jahren nicht mehr ausgebessert worden, da der Kirche die Mittel hierzu fehlen.

— Gegenwärtig konzertieren zwei Hindus, Maheboob und Mushraff Khan in Deutschland, die indische, auf uralten Überlieferungen fußende Nationalmusik zum Vortrag bringen.

— Die Wiener Philharmoniker unternehmen im Juni eine 40 Konzerte umfassende Tournée durch Deutschland.

— In Mödling bei Wien plant man die Errichtung eines Beethoven-Festspielhauses.

— Arthur Honegger, der Lokomotivenkomponist, beginnt Schule zu machen. In England gelangten kürzlich drei Präludien, betitelt: „Schiffe", von Eugen Goossens zur Aufführung. Geschildert werden ein Schlepper, ein Paketboot und noch ein anderes Schiff (vermutlich ein Unterseeboot). — Wer übernimmt die Flugzeuge?

— Das 50jährige Jubiläum von Bizets Carmen wurde allenthalben, vor allem natürlich in Frankreich, mit Festvorstellungen begangen.

— Franz Schuberts Singspiel „Die Zwillingsbrüder" kam in der textlichen Umarbeitung von J. L. Fischer anläßlich eines Festes der Münchener Theatergemeinde zur dankbar aufgenommenen Wiedergabe.

— Wie Mons. Raffaele Casimiri in Nr. 2 der „Note d'Archivio" mitteilt, kann er das unlängst bekannt gegebene Geburtsdatum von Palestrina (9. Mai 1525) nicht aufrecht erhalten. Das Dokument, auf das er sich stützte, hat sich als eine Fälschung erwiesen.

— Gegenwärtig gibt eine Mailänder Opernstagione unter Spielleitung von Dr. Ernst Lert Gastspiele in deutschen Städten. Die Kritiken darüber sind sehr geteilt.

— Der „Rosenkavalier" wird verfilmt. Rich. Strauß selbst will für diesen Zweck die Partitur bearbeiten. — Wo es etwas zu verdienen gibt, ist Richard doch immer vorn an der Spritze.

— Die Stadt Berlin wird den Betrieb des in Konkurs geratenen Opernhauses in Charlottenburg in eigene Regie übernehmen.

— In Wien ist der Bau einer Tonhalle geplant, die 14000 Personen faßt.

— Neue Gedenktafeln in Österreich. Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien will eine Gedenktafel am Geburtshause Liszts und eine Marmorbüste für die Liszt-Gedächtniskirche in Raiding stiften. Desgleichen die Sängerschaft von Baden b. Wien eine Gedenktafel an das Sterbehaus von Karl Millöcker.

— Das Manskopfsche musikhist. Museum in Frankfurt a. M. veranstaltete eine Ausstellung von auf die Oper Carmen bezüglichen Dokumenten und Bildnissen.

— Ein unter Mitwirkung von Elsa Maria Marco veranstalteter Karg-Elert-Abend im Berliner Harmoniumsaale verhalf der feinsinnigen Sängerin zu einem schönen Erfolge.

— Eine geistliche Musik-Aufführung vom Schülerchor des Realgymnasiums (Leiter Leopold Behrends) zu Hattingen-Ruhr zeigte mit der Wiedergabe von z. T. schwierigen 8st. Gesängen von A. Becker das vorbildliche Streben an der dortigen Anstalt. Von Behrends kam daselbst eine Ciacona für Orgel über ein Thema von Pachelbel zur Uraufführung.

Prof. Arnold Schering, Halle hat mit 5 seiner Schüler (Mitglieder des musikwissensch. Seminars) eine Studienreise nach Oberitalien unternommen, wozu die Mittel vom Ministerium gespendet wurden. Der Hauptzweck der Reise betrifft Studien zur Vorgeschichte der Kunst Händels, vor allem Stradella, Bononcini und die großen Venezianer.

— Violin-Sommerlehrkurse von H. Marteau. Der berühmte Geiger veranstaltet in den Monaten vom 1. Juni bis 31. August in Lichtenberg (Oberfranken), seinem Sommerwohnungsort, Violinkurse für fortgeschrittene Geiger. Der Unterricht umfaßt 12 Einzelstunden sowie Übungen in Kammermusikspiel. Es ist somit auch in Deutschland heranwachsenden Violinisten Gelegenheit geboten, den Unterricht dieses gerade auch als Pädagogen ausgezeichneten Violinkünstlers zu genießen.

— Zu Ehren des 60. Geburtstags von Prof. Dr. Adolf Sandberger veranstaltete der Frankenbund in Würzburg einen Festabend, an dem außer einer Ansprache von B. Ziegler eine Reihe Lieder und Instrumentalwerke des Jubilars zu hören waren.

ZU UNSERER MUSIKBEILAGE

Die beiden ersten Seiten beziehen sich auf Seite 208 (unten) des Artikels „Einiges von der seelischen Zählzeit..." von Dr. A. Heuß. — Seite 3 u. 4 bringen zwei Interludien von Viggo Brodersen, dem feinsinnigen dänischen Klavierlyriker, den unsere Leser schon von früheren Beilagen her kennen.

AUFRUF

Das Konservatorium der Musik in Köln begeht am 19.—22. Mai die Feier seines 75jährigen Bestehens. Die Anstalt wird in eine städtische Hochschule für Musik umgewandelt, deren künstlerisch pädagogischen Ziele der Charlottenburger Hochschule gleichgestellt werden. Es ist der Wunsch des Vorstandes sowie der Direktion, daß möglichst viele ehemalige Lehrer und Schüler bei dieser Festlichkeit zugegen sind. Da der Aufenthaltsort eines großen Teiles, zumal der früheren Schüler, nicht mehr festgestellt werden kann, soll mit dieser Mitteilung auf die bevorstehende denkwürdige Feier dieser Schulanstalt hingewiesen und zu reger Teilnahme aufgefordert werden.

Das nächste Heft erscheint am 13. Mai

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

92. JAHRG. LEIPZIG / MAI 1925 HEFT 5

Beethovens Beziehungen zur Politik

Von Prof. Dr. Karl Nef, Basel

Mancher fragt sich vielleicht, was in aller Welt hat Beethoven mit der Politik zu tun? Sehr viel, kann man darauf antworten, allerdings nur für sich allein, nicht nach außen hin. Er hat nie selbst tätig in die Politik eingegriffen, aber sie interessierte ihn zeitlebens, und wenn er nicht auf sie eingewirkt hat, so hat sie auf ihn Einfluß ausgeübt. Jeder, der Beethoven persönlich nahe gestanden oder wer ihn auch nur einmal besucht hat und darüber berichtet, erzählt uns, daß er ihm seine politischen Ansichten zum besten gegeben habe, ja die Politik war sein Lieblingsthema. Der Freiherr Kübeck von Kübau verzichtete sogar auf seinen Umgang, weil ihn das ewige Politisieren langweilte. Schindler, der bekannte Famulus und erste Biograph Beethovens, erweckte seine Anteilnahme, weil er aus politischen Gründen verhaftet worden war. Das lebhafte Interesse für Politik zieht sich durchs ganze Leben, in der späteren Zeit sind wir darüber unterrichtet aus den Konversationsbüchern, jenen Büchern, in die die Besucher ihre Mitteilungen eintrugen, da der taube Meister sie nicht verstehen konnte. Alfred Chr. Kalischer[1]) hat einiges aus den Konversationsbüchern veröffentlicht. Es findet sich beispielsweise im Jahre 1819 folgender Eintrag:

Einen solchen Weg hat die europäische Politik genommen, daß ohne Geld und Bankier nichts mehr ausgemacht werden kann, sodann: „Der Adel, welcher regiert, hat nichts gelernt und nichts vergessen" und nachher noch das merkwürdig prophetische Wort: „In fünfzig Jahren werden sich lauter Republiken bilden".

Diese Eintragung zeigt uns auch, in welcher Richtung die Gespräche mit Beethoven sich bewegten. Er war Demokrat und hegte republikanische Gesinnungen; mit seiner politischen Meinung hielt er nicht hinter dem Zaun, Freiheit und Menschenwürde verfocht er rückhaltlos. Für seine Person forderte er Gleichberechtigung gegenüber jedermann, selbst den Höchstgestellten gegenüber. Bekannt ist das namentlich aus dem berühmten Brief an Bettina v. Arnim, die Verfasserin von „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde". Seine Echtheit ist zwar zweifelhaft, aber echt oder unecht, rein aus der Luft gegriffen ist er nicht. Von dem Vorfall, von dem darin die Rede ist, berichtet Bettina ausführlich auch in einem Brief an den Fürsten Pückler-Muskau, sie kann die Geschichte unmöglich gänzlich erfunden haben, oder sollte es wirklich der Fall sein, so beruht sie doch auf einer Grundanschauung Beethovens. Bettina läßt Beethoven aus Bad Teplitz folgendes schreiben:

[1]) Gesamtausgabe der Briefe Beethovens, 4, 3.

Liebste gute Bettine,

Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimräte und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Menschen können sie nicht machen, Geister, die über das Weltgeschmeiß hervorragen, das müssen sie wohl bleiben lassen zu machen, und damit muß man sie in Respekt halten, wenn so zwei zusammen kommen wie ich und der Goethe, da müssen diese großen Herren merken, was bei unser einem als groß gelten kann. Wir begegneten gestern auf dem Heimweg der ganzen kaiserlichen Familie, wir sahen sie von weitem kommen, und der Goethe machte sich von meiner Seite los, um sich an die Seite zu stellen, ich mochte sagen, was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen, ich drückte meinen Hut auf den Kopf, knöpfte meinen Oberrock zu und ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen — Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Herzog Rudolf hat mir den Hut abgezogen, die Frau Kaiserin hat gegrüßt zuerst. — Die Herrschaften kennen mich. — Ich sah zu meinen wahren Spaß die Prozession an Goethe vorbeidefilieren. Er stand mit abgezogenem Hut tief gebückt an der Seite. Dann habe ich ihm den Kopf gewaschen, ich gab kein Pardon und hab' ihm alle Sünden vorgeworfen.

Wahr oder nicht wahr, dem Sinn und Geist Beethovens entspricht diese Szene jedenfalls. Seinen Künstlerstolz hat er immer auch den höchsten Herrschaften, Kaisern und Königen gegenüber behauptet und bewahrt, in der sozialen Stellung, die er einnahm, ist er der erste moderne Künstler. Joseph Haydn, noch ganz in den Anschauungen des 18. Jahrhunderts befangen, fand es ganz natürlich und selbstverständlich, als Kapellmeister des Fürsten Esterhazy dessen Hausuniform zu tragen und jeden Morgen in der Antichambre mit der übrigen Dienerschaft die Befehle des gnädigen Herrn abzuwarten. Mozart hat Ähnliches ertragen müssen, aber ihm wurde es schwer, seine Briefe sind voll des Unwillens über die Demütigungen, die ihm der Erzbischof von Salzburg zufügte; ganz verbittert hat er dann schließlich das Joch abgeschüttelt und sich freigemacht. Beethoven nahm ein solches Joch nie auf sich; seit seiner Ankunft in Wien verkehrte er mit dem höchsten Adel auf gleichem Fuß, sozusagen auf Du und Du, und er schulmeisterte seine Gönner in rücksichtslosester Weise, wenn er glaubte, daß man ihm zu nahe trete. Tief eingegraben war in ihm das Gefühl von der Würde des Künstlers. In früher Jugend schon hatte er die Ideen der Aufklärung und der französischen Revolution in sich aufgenommen, und sie waren ihm nicht nur ein fernes Ideal, sondern er gestaltete sein Leben danach, auch auf sein Schaffen haben sie im weitesten Maße gewirkt. Eines der gewaltigsten Werke, das die Kunstgeschichte kennt, ist ja aus ihnen entsprungen, die „Eroica". In ihr wollte Beethoven den größten Helden der Freiheit feiern. Wenn der Gemeinte das nicht war, was Beethoven sich eingebildet hatte, und er schließlich selbst die Widmung an Napoleon zerreißen mußte — ja, in grimmem Zorn zerriß, so ändert das doch nichts an der Sache, geschrieben war die Sinfonie auf einen Freiheitshelden.

Wie und wo hat Beethoven diese Ideen in sich aufgenommen? Das ist eine Frage, auf die die Beethovenliteratur uns keine Antwort gibt. Hier klafft noch eine Lücke. Ich möchte versuchen, im nachfolgenden etwas zu ihrer Ausfüllung beizutragen.

Von Bedeutung für die geistige Entwicklung Beethovens war es, daß in der Zeit, als er zum Manne heranwuchs, in seiner Vaterstadt Bonn der Geist der Aufklärung einzog und wirksam wurde. Seit 1780 residierte hier als Kurfürst von Köln der österreichische Erzherzog Maximilian Franz. Er war der jüngste Bruder von Joseph II. und gestaltete seine Regierung ganz nach dessen Vorbild. Ob er ein näheres Verhältnis zu dem jungen Beethoven hatte, weiß man nicht, wahrscheinlich ist es nicht der Fall gewesen. Der dritte Bruder Leopold hat einmal für Kaiser Joseph II. einen Bericht über Max Franz verfaßt[1]), und darin sagt er von seiner Musik, er streiche die Violine und liebe es, mit gewöhnlichen Musikern zu spielen und nicht mit ausgezeichneten, da es ihm dabei

[1]) Abgedruckt in Dr. C. Varrentrapp, Beiträge zur Geschichte der kurkölnischen Universität Bonn. Bonn 1868.

behaglicher sei. So wird er sich also für seine Hausmusik schwerlich das junge Genie Beethoven ausgesucht haben, immerhin stellte er diesen als Organisten und Bratschisten im Orchester an, wie er überhaupt eine ausgezeichnete Kapelle unterhielt. Er hat schließlich auch den jungen Beethoven zur weiteren Ausbildung nach Wien geschickt.

Ein Urteil über Maximilian Franz sich zu bilden, ist schwer, obwohl die Beschreibung seines Charakters aus der Feder seines Bruders Leopold von großer Ausführlichkeit ist und viele Seiten umfaßt. Leopold berichtet von seiner geistigen Trägheit, meint, er könne gut einen ganzen Tag in seinem Zimmer bleiben, ohne irgend etwas zu tun, und doch hat er, einmal Kurfürst von Köln, als ein guter und tätiger Landesvater sich erwiesen. Leopold spricht von dem jungen Maximilian Franz, ein Urteil aus späterer Zeit, aus der Zeit, da er bereits Kurfürst war, haben wir von Mozart. Es findet sich in einem Brief an Mozarts Vater und lautet, keineswegs schmeichelhaft, folgendermaßen:

Wem Gott ein Amt gibt, gibt er auch Verstand; so ist es auch wirklich beim Großherzog. Als er noch nicht Pfaff war, war er viel witziger und geistiger, und hat weniger aber vernünftiger gesprochen. Sie sollten ihn itzt sehen! Die Dummheit guckt ihm aus den Augen heraus, er redet und spricht in alle Ewigkeit fort und alles im Falset, er hat einen geschwollenen Hals — mit einem Wort, als wenn der ganze Herr umgekehrt wäre.

Mozart bemerkte an Maximalian Franz eine Veränderung, die er nicht zu seinem Vorteil deutete, die im Grunde aber vielleicht doch eine vorteilhafte war; er war lebhafter, tätiger geworden; als Kurfürst widmete er sich in den ersten Jahren mit allem Eifer den Regierungsgeschäften. Seine Haupttat war die Gründung der Universität in Bonn im Jahre 1786; die Universität wurde ein Hort für die Ideen der Aufklärung. Wie vor einiger Zeit nachgewiesen worden ist[1]), war Beethoven an der Universität als Student immatrikuliert. Er ließ sich am 14. Mai 1789 einschreiben und hat damals ohne Zweifel Vorlesungen gehört.

Einer der hitzigsten Vorkämpfer der Aufklärung war der Professor für deutsche Literatur Eulogius Schneider[2]). In welcher Art dieser seine nahezu revolutionären Ideen vertrat, ersehen wir aus einer Gedichtsammlung, die er im Jahre 1790 herausgab[3]). Ein Subskribentenverzeichnis ist dieser vorangedruckt und darin findet sich auch die Eintragung: „Hr. van Beethoven, Hofmus." Der junge Beethoven hatte also auf diese Gedichtsammlung, die wohl das Extremste ist, was von der Bonner Universität ausging, subskribiert.

An dem Tage, da die Nachricht von der Erstürmung der Bastille in Bonn eingetroffen war, erschien Eulogius Schneider mit einem Gedicht auf dem Katheder, das er seinen Schülern begeistert und begeisternd vortrug. Es heißt darin unter anderem:

„Gefallen ist des Despotismus Kette,
Beglücktes Volk! Von Deiner Hand:
Des Fürsten Thron ward dir zur Freiheitsstätte,
Das Königreich zum Vaterland.
Kein Federzug, kein: Dies ist unser Wille,
Entscheidet mehr des Bürgers Los.
Dort lieget sie im Schutte, die Bastille,
Ein freier Mann ist der Franzos!"

Beethoven hat damals dem Vortrag dieser Verse in der Universität vielleicht beigewohnt. Das Gedicht über die Erstürmung der Bastille ist mit abgedruckt in der erwähnten Gedichtsammlung. Als Subskribent auf sie befindet sich Beethoven in guter Gesellschaft, einmal stehen auf der Liste mehrere Glieder der Familie Breuning, jener geistig hochstehenden Familie, in der Beethoven bekanntlich liebevoll aufgenommen war und in der er die deutschen Dichter

1) Bücken, Anton Reicha. Münchener Diss. 1912. 21 S.

2) Vgl. F. C. Heitz, Notes sur la vie et les écrits d'Euloge Schneider, accusateur public du département du Bas-Rhin, Strasbourg 1862. Schneider hat seine politische Karriere in Frankreich fortgesetzt und wurde am 1. April 1794 in Paris guillotiniert.

3) Die Einsicht in die Gedichte von Eulogius Schneider verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Prof. F. Schneider, dem ich auch für mancherlei Literaturnachweise verbunden bin.

zum erstenmal kennen lernte. Es finden sich unter den Subskribenten ferner sein besonderer Gönner Graf Waldstein, dann auch der Kurfürst selbst, sein Schwager, der Herzog Albrecht von Sachsen-Teschen, der sogar auf fünf Exemplare subskribiert hatte, und noch zahlreiche andere hochgestellte Persönlichkeiten. Wenn man Schneiders mehr temperamentvoll als geschmackvoll zu nennende Gedichte durchliest, in denen die Begeisterung für die Aufklärung vielfach schon ins Revolutionäre umzuschlagen droht, kann man sich füglich wundern, daß er so hochgestellte Verehrer sich zu gewinnen gewußt und der Kurfürst ihn an seine Universität berufen hatte. Hier nur noch ein Beispiel für viele:

„Dem Fanatismus Hohn zu sprechen,
Der Dummheit Szepter zu zerbrechen,
Zu kämpfen für der Menschheit Recht —
Ha, das vermag kein Fürstenknecht.
Dazu gehören freie Seelen,
Die lieber Tod als Heuchelei,
Und Armut eh'r denn Knechtschaft wählen;
Und wisse, daß von solchen Seelen,
Die meine nicht die letzte sei. —"

Wenn die Schneiderschen Gedichte hoffähig waren, dann wundert man sich nicht, daß in dem jungen Beethoven ein starker Freiheitssinn sich entwickelte; dies erklärt sich um so leichter, als er in der früheren Jugend unter schweren Familiensorgen und pekuniärer Not zu leiden hatte.

Der Hitzkopf Schneider wurde schließlich doch unmöglich und der Kurfürst mußte ihn entlassen; ein in kirchlichen Kreisen Anstoß erregender Katechismus hatte ihn zu Fall gebracht, aber ihre Wirkung hatte seine Tätigkeit doch getan. Den großen Einfluß, den er auf die Jugend ausgeübt, zeigt anschaulich Jakob Venedey in seinem Buch über „Die deutschen Republikaner unter der französischen Republik" (Leipzig 1870).

In seiner Kunst selbst mußte sich Beethoven auch mit der Aufklärung auseinandersetzen. Wahrscheinlich auf Bestellung von seiten des Kurfürsten — das Nähere darüber ist nicht bekannt — komponierte er eine Kantate auf den Tod Josephs II. Der Text beginnt mit einer Totenklage, dann heißt es: „Ein Ungeheuer, sein Name Fanatismus, stieg aus den Tiefen der Hölle, dehnte sich zwischen Erd' und Sonne, und es ward Nacht! Da kam Joseph mit Gottesstärke, riß das tobende Ungeheuer weg, zwischen Erd' und Himmel, und trat ihm aufs Haupt." In ausführlicher und drastischer Weise malt der junge Beethoven, wie der Kaiser Joseph dem Ungeheuer Fanatismus aufs Haupt tritt. Welche Vorstellung er sich von dem Ungeheuer Fanatismus machte, würden wir gern genauer wissen, irgendwelche persönliche Äußerungen haben sich nicht erhalten, aber was wir wissen, ist doch, daß er sich mit den Zeitproblemen beschäftigen mußte, daß er sogar in seiner Kunst dazu gezwungen wurde.

Die herrschende Richtung war für die Aufklärung, aber ohne Kampf ging es natürlich auch in Bonn nicht ab, und der junge Beethoven wird, wenigstens innerlich, früh Stellung genommen haben. Eulogius Schneider hatte in seiner „Elegie an den sterbenden Kaiser Joseph II." gedichtet:

Und gelangtest du zum Throne
Griffest du dem Höllensohne
Fanatismus ins Gesicht:
Ha! da spie das Ungeheuer
Schwefeldampf und Gift und Feuer;
Ganz besiegtest du es nicht.

Diese Verse sind noch um ein paar Grade schärfer, als der Kantatentext, den man einem jungen Dichter Averdonk zuschreibt. Von ihnen wissen wir, daß sie dem Ver-

fasser viele Anfeindungen eingetragen haben. Um so auffallender ist es, daß in dem Text der offiziellen Trauerkantate ganz ähnliche Worte gewählt werden durften, und auf alle Fälle, mag man all das beurteilen, wie man will, wir sehen, der junge Beethoven stand mitten drin im Kampf der Ideen; daß er bald Stellung nahm, ist nicht verwunderlich.

Als Beethoven im November des Jahres 1792 Bonn verließ, um in Wien erneute Studien zu treiben, hatte er auf der Reise dorthin Gelegenheit, über das politische Geschehen nachzudenken. Es findet sich in seinem Rechnungsbüchlein eine Eintragung von einem Taler Trinkgeld an den Kutscher mit der Begründung „Weil der Kerl uns mit Gefahr Prügel zu bekommen mitten durch die hessische Armee führte und wie ein Teufel fuhr." Es war die hessische Armee, die an jener Kampagne, gegen die junge französische Republik teilnahm, der Goethe bekanntlich als Schlachtenbummler beiwohnte und bei der er, nach der mörderischen Kanonade von Valmy, das prophetische Wort gesprochen: „Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus." So reif wie das Urteil des großen Dichters wird dasjenige des jungen Musikers noch nicht gewesen sein, aber seine Gedanken hat sich Beethoven sicherlich auch gemacht.

In Wien fand er sofort Zutritt in den Salons des höchsten Adels, und er hielt den Verkehr mit diesem aufrecht bis in seine letzten Lebensjahre, bis in die Zeit, wo er überhaupt, infolge seiner Taubheit, ein Einsamer wurde. Stets behauptete er eine gleichberechtigte Stellung und ließ sich auch nicht die kleinste Demütigung gefallen. Während zweier Jahre wohnte er bei dem Fürsten Lichnowsky, dessen Gast er war. Aus dieser Zeit überliefert Wegeler in seinen bekannten biographischen Notizen folgende charakteristische Züge:

Der Fürst, der eine sehr laute Metallstimme hatte, gab einst seinem Jäger die Weisung, im Falle er und Beethoven zugleich klingelten, diesen zuerst zu bedienen. Beethoven hörte dieses und schaffte sich am nämlichen Tage einen eigenen Diener an; ebenso, bei angebotenem vollem Marstall des Fürsten, ein eigenes Pferd, als ihn die schnell vorübergehende Lust anwandelte, reiten zu lernen.

Die höhere Einschätzung des Adels ließ er nicht gelten. Sein Jugendfreund, der Verleger Simrock in Bonn, wollte ihm in einem Briefe für ein generöses Anerbieten ein Kompliment machen, wählte dafür aber ein Wort, mit dem er bei Beethoven übel ankam. In einem Briefe vom 2. August 1794 rüffelt ihn dieser folgendermaßen:

Ich versprach Ihnen im vorigen Brief etwas von mir zu schicken, und Sie legten das als Kavalier-Sprache aus, woher habe ich denn dieses Prädikat verdient? — pfui, wer würde in unsern demokratischen Zeiten noch so eine Sprache annehmen; um mich Ihres gegebenen Prädikats verlustig zu machen, sollen sie usw.

In humoristischer Weise verwahrt sich Beethoven dagegen, ein Kavalier gescholten zu werden. In dem gleichen Briefe vom 2. August 1794 findet sich auch eine politische Notiz, Beethoven schreibt:

Hier hat man verschiedene Leute von Bedeutung eingezogen, man sagt, es hätte eine Revolution ausbrechen sollen — aber ich glaube, so lange der Österreicher noch braun's Bier und Würstel hat, revoltiert er nicht. Es heißt, die Thöre zu den Vorstädten sollen nachts um 10 Uhr gesperrt werden. Die Soldaten haben scharf geladen. Man darf nicht zu laut sprechen hier, sonst gibt die Polizei einem Quartier.

Es war in der Tat damals eine revolutionäre Bewegung im Gange, die aber durch rasches und scharfes Zugreifen der Obrigkeit im Keime erstickt wurde. In seiner Beurteilung der Gesinnung der Wiener bekam Beethoven insofern recht, als berichtet wird, daß, als man zwei der verhafteten Revolutionäre auf der Schandbühne auf dem Glacis ausstellte, das Volk sie mit bitterem Hohn verfolgte.[1])

---

[1]) Vgl. K. Weiß, Gesch. d. Stadt Wien, 1883. II. 236 S.

Freilich ganz so harmlos, wie Beethoven die revolutionäre Bewegung ansah, war sie nicht; einige Aufrührer wurden zum Tode, andere zu langjähriger Haft verurteilt. Die Erregung griff in das gesellschaftliche Leben über. Wien war in zwei Parteien gespalten, die sich gegenseitig verfolgten. Sie trugen ihren Hader bis ins Theater und in die Musik hinein, was im vorbeigehen hier erwähnt werden mag. Damals kam der berühmte Tänzer Vigano nach Wien. Dieser wollte, mit seiner Frau, fleischfarbene Tricots an Armen und Beinen und kurze flatternde, kaum bis an die Lenden reichende Kreppröckchen einführen, der Ballettmeister Muzzarelli hingegen hielt an den alten steifen Kostümen und Reifröcken fest; Vigano wurde deshalb der Liebling der Fortschrittspartei, Muzzarelli dagegen das Schoßkind der Konservativen. In jenen Zeiten wurde sogar die Zauberflöte politisch gedeutet, man erklärte sie für eine allegorische Verherrlichung der französischen Revolution. Pamina sollte die Freiheit, die Königin der Nacht die Aristokratie, die Schlange das finanzielle Defizit und Sarastros Brüder die Nationalversammlung vorstellen.

Die schweren Zeiten, die über Oesterreich hereinbrachen, und der Patriotismus, den sie erweckten, ließ die Revolutionsgedanken verwehen und Beethoven selbst hielt später die Revolution für nicht mehr zeitgemäß. Die Verleger Hofmeister und Kühnel in Leipzig hatten im Jahre 1802 eine Revolutionssonate von ihm verlangt. Davon wollte Beethoven aber nichts wissen, in seiner humoristischen Weise schreibt er (Wien, 8. April 1802):

Reit Euch denn der Teufel insgesamt meine Herren?—mir vorzuschlagen, eine solche Sonate zu machen? — Zur Zeit des Revolutionsfiebers nun da — wäre das so was gewesen, aber jetzt, da sich alles wieder ins alte Gleis zu schieben sucht, Bonaparte mit dem Papste das Konkordat geschlossen — so eine Sonate? — wär's noch eine Missa pro Sancta Maria a tre voci, oder eine Vesper usw. — nun da wollte ich gleich den Pinsel in die Hand nehmen und mit großen Pfundnoten ein Credo in unum hinschreiben, aber du lieber Gott eine solche Sonate — und zu diesen neu angehenden christlichen Zeiten — hoho — da laßt mich aus — da wird nichts draus.

Eine merkwürdige kleine Episode von politischem Beigeschmack ist Beethovens Freundschaft mit Bernadotte. Die Beethoven-Biographen haben ihre politische Bedeutung vollständig übersehen, sie stellen das Verhältnis als ein rein menschlich-musikalisches dar. Bernadotte, der Emporkömmling, trug seine republikanische Gesinnung in Wien rücksichtslos offen zur Schau, er benahm sich im höchsten Grade taktlos; mit ihm verkehren konnte nur, wer politisch ähnlich gesinnt war, wie er. Er trieb es ja auch so weit, daß es schließlich einen Krawall absetzte. Der Pöbel drang in sein Gesandtschaftspalais und es fehlte nicht viel, so wäre es ihm ans Leben gegangen. Über all das sind wir einläßlich unterrichtet durch Spezialstudien der französischen Historiker Masson[1]) und Pingaud[2]), die Ergebnisse ihrer Untersuchungen wurden jedoch von der Beethovenforschung noch nicht berücksichtigt.

Bernadotte kam am 8. Februar 1798 als Gesandter der französischen Republik nach Wien, er richtete sich glänzend ein und sein Haus wurde bald der Treffpunkt einiger französischer Jakobiner, polnischer und deutscher Freunde der Revolution. Auch Beethoven verkehrte regelmäßig dort. Aus Briefen, die Bernadotte von Wien aus schrieb, zitiert Pingaud einige charakteristische Stellen: (p. 21) „C'est ici ou l'on sent tout l'avantage d'être républicain: les distinctions de rang sont si dégratantes, qu'en vérité je suis a concevoir comment il peut exister des princes et des cordons," oder „L'on ne saurait traiter avec assez de dignité et d'indifférence ceux qui cherchent a dégrader l'espèce humaine". Die Tonart erinnert stark an Beethoven, und es ist keine Frage, der scharfe Luftzug im Hause Bernadottes war Beethoven sympathisch.

Freilich die Geistesverwandtschaft in politischer Beziehung allein hätte doch wohl kaum genügt, Beethoven zu einem lebhaften Verkehr mit Bernadotte zu veranlassen, dieser mußte auch musikalische Interessen haben. Leider sind wir hierüber sehr wenig unterrichtet und es ist mir, trotz mancherlei Nachforschungen, nicht gelungen, Näheres hierüber zu erfahren. Der Mensch Bernadotte, der mehrere Jahre Unteroffizier gewesen und schließlich König von Schweden wurde, als solcher auch ganz gut sich zu benehmen wußte, ist überhaupt noch eine

[1]) F. Masson: Les Diplomates de la Revolution. Paris 1882.
[2]) Pingaud: Bernadotte, Napoléon et les Bourbons (1797—1844). Paris 1901.

rätselhafte Gestalt. Viele Jahre nach dem freundschaftlichen Verkehr, zu der Zeit, da Bernadotte zur Königswürde emporgestiegen war, richtete Beethoven ein Schreiben an ihn — es bezweckte den König von Schweden als Subskribenten auf die Missa solemnis zu gewinnen —, und in diesem Schreiben findet sich sozusagen das einzige Zeugnis dafür, das Bernadotte höheren musikalischen Sinn besaß. Beethoven sagt darin, das Interesse, das Bernadotte und einige Herren seiner Suite seinerzeit in Wien an seinen bescheidenen Talenten genommen, habe sich tief in sein Herz eingegraben. Sicher ist damals im französischen Gesandtschaftspalais viel musiziert worden, zu den ständigen Gästen gehörte außer Beethoven auch der junge Hummel, der sich damals studienhalber in Wien aufhielt. In der Suite Bernadottes befand sich, nach der Angabe des Beethoven-Biographen Thayer auch der französische Violinist Rudolf Kreutzer, derselbe, dem Beethoven später die bekannte Sonate widmete; merkwürdigerweise aber wird dieser weder von Masson noch von Pingaud erwähnt und trotz Nachforschungen und Nachfragen in Paris habe ich bis jetzt nichts näheres über den Aufenthalt Kreutzers in Wien (der damals allerdings in Deutschland sich aufhielt) erfahren können.

Wie gesagt, auch über Bernadottes musikalischen Sinn, der also doch einen bedeutenden Musiker in seiner Suite mit sich geführt haben soll, und der einen Beethoven anzuziehen vermochte, schweigt sich die Spezialliteratur, so weit wenigstens sie mir zugänglich war, vollständig aus[1]). Einzig aus den Briefen, die Bernadotte an seine junge Frau Désirée (geb. Clary) schrieb, kann man abnehmen, daß die Musik ihm nicht ganz gleichgültig war, er munterte sie mehrfach auf, Tanz- und Musikstunden zu nehmen. Einmal zum Beispiel heißt es[2]): „Ta docilité me comble, et je suis aux anges de te voir enfin décidée à continuer de prendre des leçons de danse. Tu serais bien aimable si tu voulais continuer la musique. Alors tu serais divine". Fügen wir noch bei, daß Bernadotte als König die schwedische musikalische Akademie, die zeitweilig geschlossen gewesen, durch Stiftung von 10000 Reichstalern wieder eröffnete und daß sein Sohn Oskar zum Komponisten sich ausbildete, so ist so ziemlich alles gesagt, was über seine Beziehungen zur Musik bekannt ist.

Bei der zweiten Annäherung Beethovens an Bernadotte, die in dem erwähnten, am 1. März 1823 datierten Brief besteht, hat man sich über zweierlei gewundert, erstens darüber, daß der Brief in einem äußerst devoten Ton gehalten ist, der himmelweit absticht von dem Ton, der 1798 im persönlichen Verkehr geherrscht haben muß, und zweitens darüber, daß der königliche Bernadotte auf den Brief nicht geantwortet hat. Die Erklärung ergibt sich, wie mir scheint, leicht: der Brief Beethovens ist in französischer Sprache geschrieben, d. h. er ist nicht von ihm selbst, sondern von einem Beauftragten abgefaßt, dieser wendete eben einfach den üblichen Hofstil an und Beethoven unterschrieb, mußte unterschreiben, da es sich um ein Angebot handelte, an dessen Annahme ihm sehr viel gelegen war. Und daß Bernadotte nicht geantwortet hat, darf man sich wohl einfach aus seiner Abneigung gegen alle Erinnerungen aus seiner Jakobinerzeit erklären. Er war nun König, wünschte, daß sein Sohn ihm auf dem Thron nachfolge, und da waren ihm seine früheren revolutionären Ideen unbequem, er wollte seine Vergangenheit möglichst vergessen machen und hatte keine Lust, mit Beethoven und Wien, wo man sich seiner als eines Jakobiners erinnerte, wieder in Beziehung zu treten.

Besondere Bedeutung hat man dem Verkehr mit Bernadotte beigelegt, weil dieser den Gedanken zu einem großen Werk, zu der Sinfonia eroica, Beethoven eingegeben haben soll. Allgemein ist diese auf Schindler zurückgehende Angabe geglaubt worden. Nun kommt aber der französische Forscher Pingaud, der Bernadotte von Grund aus kennt und erklärt, es sei ganz ausgeschlossen, daß dieser in irgendeinem Moment seines Lebens Begeisterung für Napoleon geweckt haben könne, denn er sei zu allen Zeiten der schärfste Konkurrent Napoleons gewesen. Man wird ihm recht geben und die Geschichte von der Anregung der Sinfonie auf Napoleon in den Kreis der Schindlerschen Legenden verweisen müssen. (Schluß folgt)

[1]) Herr R. Gothe in Stockholm hatte die Freundlichkeit, für mich die schwedische Literatur daraufhin durchzusehen, leider ohne Erfolg.

[2]) Pontivy, le 24 floréal IX „Le Baron Hochschild. Désirée Reine de Suède et de Norwège, Paris 1888. p. 41.

Über das Beethovensche Finale und über den Schlußsatz der zweiten Sinfonie

Von F. X. Pauer, Fiume

Bei Beethoven spielen die Schlußsätze der zyklischen Formen vielfach eine besondere Rolle. Schon in Haydns und Mozarts letzten Werken war das Finale der Sonatenform, abweichend vom ursprünglich mehr äußerlichen, häufig reine Effekt- oder Parademusik enthaltenden Schlußsatz, zu einem dem ersten Satz sich nähernden Gehalt geadelt worden. Doch blieb bei diesen Meistern das Finale an Bedeutung noch immer hinter dem ersten Satz zurück. Allerdings war es ihnen gar nicht darum zu tun, im letzten Satz etwas anderes zu sehen, als eben nur den Abschluß des Zyklusses, ebenso wie bei ihnen auch der innere Zusammenhang zwischen den einzelnen Sätzen selten mehr, als noch ein ziemlich loser ist. Erst Beethoven, der große Verinnerlicher der Tonkunst, der unbewußt auf Bachs Tiefe zurückgreifende Musiker des Ausdrucks, war es, welcher hier Wandel schuf. Er begann, anfangs noch zögernd, den Gedankeninhalt der letzten Sätze seiner in Sonatenform geschriebenen Schöpfungen langsam zu vertiefen und im Finale öfters auf die Stimmung und den Charakter des ersten Satzes zurückzugreifen, wodurch die ganze Form eine größere Einheitlichkeit bekam und auch in eine höhere Sphäre gehoben wurde, die sie früher entbehrt hatte.

Das Beethovensche Finale ist ein Kapitel für sich, mit Ausschluß sämtlicher anderer Tondichter. Denn kein Meister hat es vermocht, wie Beethoven mehrfach tat, im Finale eine tatsächliche Steigerung des seelischen und geistigen Gehalts des ganzen Sonaten- oder sinfonischen Werkes zu erreichen. Fast alle haben es versucht, — die weniger Großen unter Heranziehung von äußerlichen Hilfsmitteln, aber was erreicht wurde, war im besten und gewiß nicht zu häufigen Fall die Ebenbürtigkeit des letzten mit dem ersten Satz. Ein Mehr zu erlangen, den Gipfel des Werkes vom ersten auf den letzten Satz zu verlegen, dies gelang niemand wieder. Hierin ist Beethoven in zahlreichen Sonaten, Kammermusikwerken und Sinfonien vollkommen unerreicht geblieben, und es ist merkwürdig genug, daß diese Tatsache wenig bekannt zu sein scheint, jedenfalls lange nicht genug gewürdigt wird.

Beethoven benutzt seine Schlußsätze hauptsächlich als Tummelplatz musikalischen Geistes. Nirgends ist Beethoven fesselnder, überraschender, kühner, witziger, geistreicher, als in seinen Finali. Hier läßt er das Reinseelische und das Reingefühlsmäßige, das Erhabene und das Pathetische in den Hintergrund treten und gewährt dafür Geist und Witz freien Spielraum. An seinen Schlußsätzen, die manchmal von geradezu leuchtender Genialität sind, kann man mehr, als irgendwo, ermessen, wie gewaltig Beethovens schöpferisches Vermögen war. Er spielt hier förmlich mit seiner Erfindungskraft und mit seinem kompositionstechnischen Können. Freilich, so ohrenfällig, wie in den vorhergehenden Sätzen, sind seine Einfälle hier nicht und überhaupt gehört volle und gebildete Musikalität dazu, um in diese Finali ganz einzudringen und sie sich ganz zu eigen machen zu können, während für die vorhergehenden Sätze zumeist auch ein wenigeres genügt. Ich brauche nicht erst zu betonen, daß Beethovens Schlußsätze die am wenigsten beliebten und am wenigsten wirklich begriffenen und genossenen Werke dieses Großmeisters sind. Sie dürften es wahrscheinlich auch in Zukunft bleiben.

Es gibt nichts unterhaltenderes, nicht fesselnderes und lehrreicheres für den gebildeten Musiker, als das Studium der hervorragenden Schlußsätze Beethovens, z. B. der-

jenigen seiner Klaviersonaten. Beethoven fühlt sich hier von den formalen und stilistischen Beschränkungen des ersten Satzes befreit und als selbständiger Herr über die ihm zuströmenden Tongedanken. Hier steigt er die Stufen von seinem hohen Thron zu uns herab und beginnt sich mit uns heiter und ungezwungen zu unterhalten. Deshalb tragen auch diese Finales viel mehr Züge, die uns den Menschen Beethoven offenbaren, als die anderen Sätze. Hier können wir auch besser als anderswo in seine Werkstatt schauen. Er läßt uns freundlich in diese eintreten und gibt den staunenden Besuchern in liebenswürdigster Weise Aufklärungen über seine Schaffenstätigkeit. Da bekommen wir ein gar wohliges Gefühl des sicheren Geborgenseins im Heiligtum des Genius. Freilich haben nur Klaviersätze, keine anderen Finali Beethovens auf uns eine derartig heimliche, intime Wirkung. Selbst die Streichquartette haben sie nicht, denn nur Klavierwerke können wir in stiller Stube allein spielen. Das aber ist das Ausschlaggebende. Es gibt auch keinen anderen Meister in der Musikgeschichte, der uns seelisch so nahezutreten vermag, als Beethoven in seinen Klavierwerken. Darin liegt einer seiner dauerndsten Werte.

Wir wissen, daß Beethoven ein hervorragender Klaviervirtuose und ein wunderbarer Stegreifspieler war. Aber auch, wenn wir dies nicht aus seiner Lebensgeschichte wüßten, müßten wir durch die aufmerksame Betrachtung der Klavierwerke daraufkommen. Insbesondere an der Anlage seiner Schlußsätze können wir eine Vorstellung davon gewinnen, wie Beethovens berühmte Improvisationen, von denen uns seine Zeitgenossen so viel berichten, ausgesehen haben mögen. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich überhaupt in den meisten seiner Klavierfinali größtenteils nichts, als aufgeschriebene Stegreifkompositionen sehe, spricht doch das ganze Wesen dieser Sätze für eine solche Annahme. Dadurch werden sie uns gewiß nur umso wertvoller und interessanter.

Beethoven verwendet zum Aufbau seiner Schlußsätze vorzugsweise die Rondoform, welche sich für den künstlerischen Ausdruck seines von Schätzen feinsten Humors und einer Fülle geistreicher Gedanken überquellenden Innenlebens besonders gut eignet. Vielleicht liegt darin, daß diese musikalische Form später mehr und mehr außer Gebrauch kam, auch ein Grund der auffallenden Unfähigkeit der späteren Meister, die Bedeutung des Beethovenschen Finales zu erreichen. Eine große Blöße aber geben sich jene zahlreichen Verfasser von Einführungen und Erläuterungen Beethovenscher Werke, welche die Schlußsätze mehr oder weniger kurz und oberflächlich behandeln, so daß es oft beinahe den Anschein hat, als ob die Verfasser sich beeilen wollten, mit ihrer gewiß nicht immer dankbaren Arbeit zu Ende zu kommen.
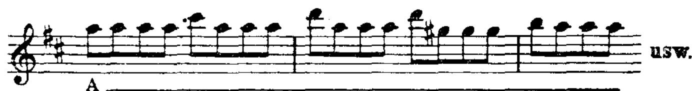
Unter den Schlußsätzen von Beethovens Sinfonien ragen die der Zweiten und der Dritten am meisten hervor (das Finale der IX. Sinfonie gehört als Chorwerk nicht hierher). Während die Schlußsätze der ersten, vierten und sechsten Sinfonie den übrigen Sätzen oder mindestens dem ersten Satz an Bedeutung zweifellos nachstehen, erscheinen die Finali der fünften, siebenten und achten Sinfonie den vorhergehenden Sätzen ebenbürtig, nicht aber diese übertreffend. Nur in der zweiten und dritten Sinfonie bedeutet das Finale tatsächlich den erreichten Höhepunkt des Werkes, besonders in der D-Dur-Sinfonie. Hiermit ist jedoch von einer Herabsetzung der übrigen Sätze nicht die Rede. Überhaupt verstehe ich hier weniger eine tatsächliche Höherbewertung des Satzes gegenüber den anderen, als vielmehr die erreichte Steigerung vom Beginn bis zum Schluß der Sinfonie, im Sinn eines dem Inhalt der vorhergehenden Sätze entsprechenden künstlerisch und psychologisch befriedigenden Abschlusses, also eines vollkommenen Ausklanges der Tonschöpfung.

Der letzte Satz von Beethovens D-Dur-Sinfonie ist einer der ausgeprägtesten Übergangsprodukte von seiner ersten zur zweiten Schaffensperiode. Während die ersten drei Sätze kaum hie und da schwache Züge aufweisen, die aus der Zeit des Schaffens im Haydnschen (und Mozartschen) Geist auf die kommende Periode der Vollendung hinweisen, haben wir in diesem Finale plötzlich einen Satz vor uns, der uns unerwartet den Meister von einer neuen, entwickelteren Seite zeigt, wodurch dieser Satz über die anderen erhoben wird. Denn was uns hier entgegentritt, ist bereits echter, eigener Beethoven, wenn auch noch nicht gänzlich gereift und daher noch nicht völlig vom Einfluß der Vorbilder befreit. Der Unterschied zwischen der Sprache dieses letzten und der vorigen Sätze ist so auffallend, daß man auf die Vermutung gerät, Beethoven habe diesen Satz erst nach geraumer Zeit den anderen folgen lassen und inzwischen andere Werke geschaffen, die die Brücke zum fortgeschritteneren Stil des Finales bilden würden. Jedoch muß dies nicht unbedingt so sein, sind doch in der Kunstgeschichte viele Fälle bekannt, wo ein Meister ganz unvermittelt in seiner Entwicklung einen Sprung vorwärts macht und sich seinen Miterlebern plötzlich ganz verändert zeigt. Ein solches Ereignis scheint sich hier bei Beethoven vollzogen zu haben.

Der letzte Satz von Beethovens D-Dur-Sinfonie ist ein heute noch gültiges Glanzbeispiel für ein Orchesterrondo. Das übermütige hereinbrechende Hauptthema,
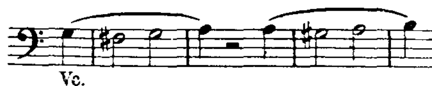


das dem Satz den Stempel hellster Fröhlichkeit aufdrückt, tritt im ganzen viermal vollständig und unverändert auf. Nach dem ersten Auftritt, der mit einer hergebrachten, an Haydn und Mozart anklingenden Schlußwendung endet,



erscheint, von den Kniegeigen vorgetragen, das ungemein prächtige Gesangsthema,



welches allein schon höher steht und auch fortschrittlicher ist, als alle Themen der vorigen Sätze. Ja, selbst die Eroica hat, mit Ausnahme des Trauermarsches, kein Thema, das sich an gesanglichem und dennoch männlichem Ausdruck mit diesem messen könnte. Daß Beethoven diesen wichtigen Gedanken den Kniegeigen zuweist, bedeutet für die damalige Zeit der Geigen- und Holzbläserbevorzugung eine Neuerung. Dieses Thema hat übrigens, sowohl melodisch als in seiner Verwendung, eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Thema von Beethovens C-Moll-Sinfonie. Wir meinen jenen Kniegeigenkontrapunkt zum ersten Gesangsthema (G-Dur) des Finale, der dann im Verlauf des Satzes zu größter Bedeutung gelangt:



Beethoven genügt die verhältnismäßig kurze Melodie des Gesangsthemas als Gegensatz zum Hauptthema jedoch nicht und er läßt alsbald ein zweites, langgeschwungenes, homophones Thema folgen.



dessen Vortrag den Holzbläsern obliegt, die sich darin teilen, indem bald zwei, bald drei Instrumente, bald nur eines allein die Melodie weiterführen. Dieses Thema und die folgende Überleitung haben sowohl in Melodie und Begleitung als auch in der Instrumentierung viel Ähnlichkeit mit dem Durchführungsteil des ersten Satzes von Beethovens IV. Sinfonie.

Nach den beiden, etwas elegisch gefärbten Gesangsthemen ändert sich die Stimmung. Wir hören leises Suchen und Necken, es lockt und lockt und plötzlich stürmt das Hauptthema wieder herein. Dieses wird diesmal mit allen seinen Bestandteilen ausführlich durchgeführt und geistvoll verarbeitet. Darauf tritt das Hauptthema wieder ein, das nun auch die beiden Gesangsthemen abermals im Gefolge hat. Wieder ertönt das Locken und zum viertenmal überfällt uns der derbe Humor des Hauptthemas. Diesmal erfolgt eine neuerliche Durchführung, an der auch das erste Gesangsthema teilnimmt. Der Höhepunkt des Ganzen wird in zwei Fermatenakkorden erreicht. Beethoven hat derartige Fermaten als Gipfelpunkte und gleichzeitig als wirkungsvolle Gegensätze zum vorhergehenden lebhaften Treiben bereits im Rondofinale der ersten Sinfonie verwendet. Überhaupt sind die Fermaten für das Beethovensche Rondo charakteristisch, wo sie überall mit eindringlicher Wirkung auftreten, als ein Stauen oder als ein Ausruhen im fröhlichen Scherzen und Necken, das fast alle seine Rondos darstellen. Nach dem zweiten Durchführungsteil setzt im geheimnisvollen Pianissimo die ausgedehnte Coda ein. Die anfängliche Stimmung wird vorerst noch beibehalten, ja es kommt sogar zu langen, fromm klingenden, ruhigen Akkorden. Ein plötzliches Fortissimo bringt uns wieder zur Sache und erklärt Träumen und Sinnen für überflüssig und langweilig. Das übermütige Hauptthema beherrscht nun endgültig die Situation, woran auch eine neuerliche Fermate und ein abermaliger, vergeblicher Durchbruchsversuch der geheimnisvollen Stimmung nichts mehr zu ändern vermögen. Mit lärmender Heiterkeit geht der Satz zu Ende.

Je eingehender man sich mit dem Finale von Beethovens D-Dur-Sinfonie befaßt, desto mehr erkennt man den großen Unterschied, der zwischen diesem und den übrigen Sätzen besteht. Man sieht dann, um wieviel reifer und ursprünglicher der Schlußsatz ist, als die ersten drei Sätze, wo sich der junge Meister noch etwas befangen gibt. Sogar die langsame Einleitung zum ersten Satz, so schön und bedeutend sie auch ist (vor allem viel gehaltvoller und eigenartiger, als die Einleitung zur Ersten Sinfonie), erreicht noch lange nicht die Ursprünglichkeit und den Einfallsreichtum des Finales der zweiten. Wie bereits gesagt, ist dieser Satz einer von Beethovens bedeutendsten Sinfonieschlußsätzen und meiner Ansicht nach der beste unter den Rondofinalen der ersten, zweiten, vierten, sechsten, siebenten, und achten Sinfonie (das der fünften Finale ist in Sonatenform, das der dritten und neunten in Variationenform geschrieben). Keines von Beethovens späteren Orchesterrondos erreicht unseres an Witzigkeit und Eleganz, mögen sie es auch an Fortschrittlichkeit der Tonsprache und in der Anwendung orchestraler Mittel übertreffen.

Johann Vincenz Richter, ein Vorkämpfer für Beethoven

Von Dr. Edmund Richter

Die vor kurzem durchgeführte Sichtung der nachgelassenen Musikalien des im Jahre 1893 verstorbenen Hofkapellmeisters Pius Richter förderte außer zahlreichen noch nicht veröffentlichten Arbeiten dieses Komponisten auch mancherlei neues, den Vater des Genannten, Johann Vincenz Richter — den ersten bekannten Interpreten von Beethovens Missa solemnis — betreffendes Material zutage, aus dem das Lebensbild dieser musikgeschichtlich interessanten Persönlichkeit ergänzt werden kann. Seine glühende Begeisterung für die Musik und die daraus hervorgegangenen Leistungen haben nicht nur der Tonkunst viele nachstrebende Jünger zugeführt, sondern auch dazu beigetragen, den Werken der großen Meister Anerkennung und Verbreitung in weiten Kreisen zu verschaffen, so daß es wohl verlohnt, einen kurzen Überblick über sein Leben und Wirken zu geben.

Johann Vincenz Richter (geb. 16. Mai 1788 in Warnsdorf, gest. 12. August 1853 ebenda), stammte aus einer Musikerfamilie. Er war mütterlicherseits ein Enkel des fruchtbaren Opern- und Instrumentalkomponisten Joseph Schubert, der 1812 als Hofmusiker in Dresden starb. Als Fähnrich der böhmischen Landwehr machte J. V. Richter den Feldzug 1809 in Sachsen mit, er erhielt 1812 einen ehrenvollen Abschied und übernahm noch im selben Jahre nach seinem früh verstorbenen, musikalisch hochbegabten älteren Bruder Joseph Richter das Lehramt als Hilfslehrer an der Warnsdorfer Schule, wo er neben seinem gleichnamigen Vater, dem Schullehrer Johann Vincenz Richter wirkte, dem er dann 1825 als dekretmäßig bestellter Schullehrer und regens chori im Amte folgte.

Wie einer seiner Biographen[1]) schreibt, war Johann Vincenz Richter von riesigem Körperbau, kräftig war seine Stimme, imponierend sein Auftreten. Den Kopf trug er stets hoch, eher mehr nach rückwärts, dazu die Brille mit den großen Gläsern und das fast kahle Haupt, alles dies gab seiner Gestalt etwas Imponierendes. Knorrig wie eine Eiche, war er fast immer zu einem Schabernack oder Schwank aufgelegt. Seine Späße waren meist seiner Erscheinung angemessen, darum existierten auch von ihm eine Menge Anekdoten. Besonders auf der Reise soll er außer Rand und Band gewesen sein und so wenig jemand seine Nähe ohne Anlaß suchte, so gerne war jedermann sein Reisegefährte; was irgendwie sehenswert war, wurde in Augenschein genommen, er setzte auf seinen Reisen durch, was er wollte und seine Unerschrockenheit kannte keine Grenzen. Bei einer Badereise nach Teplitz stattete er dem dort anwesenden König von Preußen einen Besuch ab, in Leipzig besuchte er Felix Mendelssohn-Bartholdy, um ihm seinen Sohn Pius Richter vorzustellen und in Wien wurde er von dem regierenden Fürsten Johann von Liechtenstein empfangen und von ihm selbst in seinem Garten in der Rossau, damals eine Sehenswürdigkeit Wiens, herumgeführt.

Johann Vincenz Richter liebte und übte Ordnung und Pünktlichkeit. In seiner zahlreichen Familie herrschte militärische Zucht, da gab es keinen Pardon. Bei aller Strenge jedoch meinte er es gut mit seinen Kindern, er ließ die hierzu besonders befähigten studieren und verwendete große Summen insbesondere auf ihre musikalische Ausbildung. Das Einkommen seiner Stelle, das man auf 2000 fl jährlich angab, war für die damalige

[1]) Ed. Wagner in den „Mitteilungen des nordböhmischen Excursionsclubs 1881".

Zeit beträchtlich. Einen bedeutenden Teil desselben widmete er der Ausstattung seiner Bibliothek, sowie zur Anschaffung und Erhaltung der für seine musikalischen Aufführungen notwendigen Orchesterinstrumente; in seinem Nachlasse fanden sich zahlreiche Subskriptionsausgaben, Erstausgaben von Partituren und viele andere wertvolle Musikalien vor.

Johann Vincenz Richter lebte für die Musik; er brachte bald die Warnsdorfer Kirchenmusik auf eine bedeutende Höhe. Täglich beschäftigte er sich eine Stunde mit der Einübung der Schulkinder für die kirchlichen Musikaufführungen; den ersten Unterricht im Gesang und im Geigenspiel ließ er durch die Unterlehrer besorgen, die er überdies für die Ausübung der Musik und zum Notenschreiben fleißig verwendete. Bei der Aufnahme eines neuen Unterlehrers waren musikalische Kenntnisse und Fertigkeit in der Musikübung eine Hauptbedingung. So bildete er sich eine musikkundige Generation heran und die Einübung großer Messen und Oratorien wurde unter seiner Leitung mit eisernem Fleiß betrieben. Am Direktionspulte wirkte schon seine Erscheinung derart, daß jeder Musiker sich der größten Aufmerksamkeit befliß. Wehe dem, der sich eine Nachlässigkeit zuschulden kommen ließ! So wurden, und zwar unter Mitwirkung fremder Musiker, die Richter aus der Umgegend kommen ließ, in Warnsdorf unter anderem die „Jahreszeiten", die „Schöpfung", die „Sieben Worte des Erlösers" von Joseph Haydn, Schneiders „Weltgericht", Schichts „Ende des Gerechten", Beethovens „Christus am Ölberge", Löwes Oratorien, Mozarts Requiem, Hummels und Beethovens Klavierkonzerte und manches andere — und zwar, wie damalige Kritiken besagen, musterhaft aufgeführt. Bei den Klavierkonzerten wirkten meistens Richters erwachsene Söhne Pius und Johann, die in Prag als Klaviervirtuosen ausgebildet worden waren, als Solisten mit.

In manchen der im Nachlasse J. V. Richters vorgefundenen Musikalien finden sich Notizen über stattgefundene Aufführungen, die einen Einblick in das damalige Musikleben in Warnsdorf gewähren. Als Beispiel hierfür und zugleich zur Charakteristik J. V. Richters seien hier die Bemerkungen wiedergegeben, die einer Partitur von Mozarts Requiem (Erstausgabe von Breitkopf & Härtel) beigefügt sind. Sie enthält von der Hand Johann Vincenz Richters auf dem Vorsatzblatt folgende Eintragungen:

„Dieses Prachtwerk wurde bey Beerdigung meines seligen Vaters Johann Vincenz Richter, jubilirten Schullehrer in Warnsdorf, von 130 Musikern mit allgemeinem Beyfall das erste Mahl aufgeführt. Am 18. Oktober 1826.

Am 18. Oktober 1827 wurde es ebenfalls mit den nämlichen Musikern aufgeführt.

Am 31. Oktober 1831 bey Beerdigung meiner seligen Mutter Franziska Richter wurde dieses Requiem, Dies irae v. Wittassek und Salve v. Schicht aufgeführt. Musiker 146.

Am 24. Jänner 1843 wurde dieses Meisterwerk bey den Exequien für den Hrn. Anton Fröhlich, welcher in Wien gestorben war, meisterhaft aufgeführt.

Am 25. Jänner 1843 wurde dieses Kunstwerk bey Beerdigung des Neuleitersdorfer Lehrers Joseph Karsch sehr gut aufgeführt."

Zur weiteren Illustrierung dieser zahlreichen musikalischen Aufführungen, die jedesmal viele Musikfreunde auch aus der weiteren Umgebung nach Warnsdorf zogen, seien ferner noch einige Stellen aus Johann Vincenz Richters Briefen an seinen Sohn, den nachmaligen Hofkapellmeister Pius Richter mitgeteilt. Er schreibt am 1. Juni 1840:

„Den 5. July führen wir die Schöpfung mit 150 Dilettanten auf. Es wird eine Prachtaufführung werden. Ich hielt am 31. Mai im Theaterlokal eine Probe, welche sehr gut ausfiel. Die Musiker waren so begeistert, daß sie mich bathen, ich soll das ganze Werk noch einmal wiederholen. Ich war aber zu müde, ihren Wünschen zu entsprechen. Ich habe eine ausgezeichnete Sängerin,

M. Oppelt aus Zwickau, welche ein Jahr im Conservatorium war. Außer Prag wird die Schöpfung wohl nirgends besser gegeben worden sein, wie sie hier gegeben werden wird. Ich werde die Aufführung in die Prager Zeitung setzen lassen."

Über diese Aufführung finden wir weiters in einem Briefe an Pius Richter vom 9. Juli 1840 folgende Stellen:

„Du mußt aus Prag wohl noch nichts erfahren haben, daß ich vom 15. bis 30. Juny zum Tode krank war. Ich habe nach Prag den Auftrag gegeben, Dich in Kenntnis zu setzen. Ich habe dem Kirchenfest nicht beiwohnen können. Vom 1. July fing sich meine Krankheit zu bessern an, wo ich mit Berathung des Herrn Dr. Grünwald und in seiner Gegenwart die Schöpfung am 5. July dirigieren konnte. Dieses Unternehmen war sehr hart für mich, und war den 6. und 7. ganz hin; jedoch mag dieses Werk trotz aller Anstrengung doch auf mein Leiden ein Balsampflaster gewesen sein. So viele Werke ich dirigiert habe, ist noch keins so gut ausgefallen als dieses. Alle Stücke wurden mit furchtbarem Applaus begleitet und wäre Zeit genug gewesen, und hätten nicht Rücksicht auf meine Krankheit genommen, so hätten viele Nummern wiederholt werden müssen. Der Saal war gestopft voll. Bei jedem Gasthof stand Kutsche an Kutsche und nach dem Ende der Aufführung haben die Musikfreunde mich bald zusammengefressen. Es hieß nur: Sie haben uns himmlisch überrascht. Von Bautzen, Löbau, Görlitz, Zittau waren sehr viele da, auch fehlte der Herr Schmid[1]) mit 10 musikalischen Personen aus Reichenberg nicht. Es half auch nicht, er mußte mit seiner ganzen Gesellschaft uns Gerechtigkeit widerfahren lassen. Ich wurde sogleich von In- und Ausländern ersucht, dieses Werk recht bald nocheinmal zu geben. Besprich Dich brieflich mit Herrn Proksch, daß etwas über die Aufführung in die Bohemia eingerückt wird. Über 100 Menschen haben müssen fortgehen."

Über eine andere Aufführung schreibt er am 2. März 1840:

....„Künftigen Sonntag den 8. März werde ich im Theaterlokal eine große Akademie zum Besten des hiesigen Armenfonds aufführen. Vorkommende Stücke sind: 1. Ouverture von Kalliwoda. 2. Marsch von Beethoven aus den Ruinen von Athen. 3. Lied, Des Deutschen Vaterland, von Proksch. 4. Finale aus Montecchi und Capuletti. 2. Abtheilung. 1. Introduction aus Jessonda von Spohr. 2. Jägerchor von Kreutzer. 3. Große Ouverture von Kalliwoda....."

Noch viele andere größere Aufführungen sind in den Briefen Richters an seinen Sohn besprochen. Auch wendet er sich einige Male mit bitterem Tadel und Vorwürfen gegen Geschmacksverirrungen seiner Mitbürger. So schreibt er 1835:

„Am 2. Februar ließ sich abends ein versoffener Bänkelsänger als Steyrischer Alpensänger hören, wo die Zuhörer bald einander erdrückt hätten. Er hat unterm Luder (wie das Sprichwort der Drucker) gesungen. Er hatte doch circa 20 fl C M Einnahme. Daraus erkennt man den Kunstsinn, Kunstliebe und Kunstgeschmack der Warnsdorfer. Auch spielen jetzt jeden Sonntag Dilettanten auf dem Schüttboden, wo dieselben das Stück (3 Tage aus dem Leben eines Lumpen) zweymal wiederholen mußten, und jedesmal gute Einnahme hatten."

So lernen wir in Johann Vincenz Richter einen eifrigen und erfolgreichen Förderer der Musik in seiner engeren Heimat kennen, dessen verdienstvolles Wirken größter Anerkennung wert ist. Die Tat aber, durch die er sich einen ehrenvollen Platz in der Musikgeschichte gesichert, ja man kann wohl sagen, ein Denkmal gesetzt hat, ist die Aufführung der Großen Messe in D von Beethoven am 29. Juni 1830. Es war dies die erste vollständige öffentliche Wiedergabe des großen Werkes, über die wir authentische und ausführliche Nachrichten besitzen.

Bekanntlich wurden Teile der „Missa solemnis", die in den Jahren 1818 bis 1823 entstanden ist und 1827 im Druck erschien, bereits am 7. Mai 1824 im Wiener Kärntnertor-Theater und am 23. Mai 1824 im großen Redoutensaal in Wien aufgeführt. Nach Angabe Hermann Kretzschmars[2]) sei die Messe zuerst in St. Petersburg vollständig zu

[1]) Florian Schmid, Chorrektor der Kreuzkirche in Reichenberg.
[2]) Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, II. Abt. 1. Teil, S. 167.

Gehör gekommen, wo Fürst Galitzin das Werk für ein Konzert der Musiker-Witwenkasse erworben hatte. Wie Kretzschmar selbst weiter berichtet, ging jedoch dieses Ereignis bis auf einen kurzen begeisterten Bericht in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“[1]) für jene Zeit spurlos vorüber. Dieser Bericht ist als einzige Nachricht, die wir über die Petersburger Aufführung besitzen, wichtig. Er lautet:

„Petersburg. Das Bedeutendste, was in den diesjährigen Fastenkonzerten gegeben ist, war eine Messe von Beethoven. Der hier lebende Fürst Nicolaus Borissowitsch Galitzin verschrieb dieses noch nicht öffentlich bekannte Werk von dem Verfasser selbst, und schenkte es der hiesigen Musiker-Witwen-Gesellschaft, die es, nachdem der Fürst auch die anderen Hauptunkosten bestritten hatte, am 26. März zu ihrem Besten aufführte.

Der Eindruck, den dieses originelle, erhabene Meisterwerk auf die anwesenden Verehrer Beethovens machte, war groß. Dank hiermit dem vortrefflichen Meister und Dank dem edlen Fürsten, dem thätigsten Beschützer der Tonkonst, uns mit diesem hohen Genuß erfreut zu haben.“

Wie schon bemerkt, besitzen wir außer dieser Notiz keinerlei Nachricht über die Petersburger Aufführung. Ob sie überhaupt eine vollständige war, ob sie nicht eine Veranstaltung mehr privaten Charakters[2]) zu wohltätigen Zwecken, vielleicht vor geladenen Gästen gewesen ist, läßt sich nicht feststellen und da auch weder über die Ausführenden noch über den Erfolg außer jener Notiz Näheres in die Öffentlichkeit gedrungen ist, so können wir sie auch nicht den bekannten öffentlichen Aufführungen der Missa solemnis zuzählen.

Über die ersten Aufführungen der Missa solemnis schreibt Riemann[3]):

„Schon 1824 war übrigens die „Missa solemnis“ unbemerkt von der Welt in Petersburg vollständig zur Aufführung gebracht worden durch Fürst Galitzin, der von Beethoven eine Kopie des Werkes erworben hatte[4]). Die Wiener Aufführung blieb, abgesehen von einer unzweifelhaft mit unzulänglichen Mitteln versuchten des Kantors Johann Vincenz Richter in Warnsdorf in Böhmen (1830) für fast 20 Jahre die einzige.“

Auch Riemann sieht also bei seiner Angabe der frühesten Aufführungen von jener in Petersburg ab; er will aber auch die Warnsdorfer Aufführung nicht anerkennen, während die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien[5]) an ihr als der Erstaufführung festhält.

Die obige, wohl auf nicht ausreichender Information beruhende Bemerkung Riemanns über die Warnsdorfer Aufführung kann aber nicht unwidersprochen bleiben; seiner Annahme gegenüber, die Aufführung vom 29. Juni 1830 sei nur ein Versuch mit unzulänglichen Mitteln gewesen, muß festgestellt werden, daß diese denkwürdige Aufführung mit größter Sorgfalt und mit Ernst vorbereitet war, daß sie, wie die nachfolgenden Ausführungen und die zeitgenössischen Besprechungen beweisen, mit ausreichenden Mitteln und einem gut geschulten Personal erfolgreich durchgeführt wurde, daß sie somit eine des großen Beethovenschen Werkes durchaus würdige war, und es muß daher die am 29. Juni 1830 von unserem Johann Vincenz Richter veranstaltete und geleitete Aufführung als die erste vollständige, öffentliche und konzertmäßige Aufführung des großen Werkes angesehen werden, über die wir verläßliche nähere Nachrichten besitzen.

Die Partitur, die der Aufführung zugrunde lag und die noch im Besitze des Verfassers ist, ist die erste Subskriptionsausgabe der Missa solemnis (1827 bei Breitkopf & Härtel), welche gleichzeitig mit der Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses“ und der IX. Sinfonie erschienen war. Es ist ihr ein gedrucktes Verzeichnis sämtlicher Mitwirkenden beigelegt, das von der Hand Johann Vincenz Richters folgenden Vermerk trägt:

---

1) Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel), Nr. 22 vom 27. Mai 1824.

2) Franz Moissl in der „Reichenberger Zeitung“ vom 29. März 1903.

3) Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven.

4) Fürst Nikolaus Galitzin figuriert (wie Johann Vincenz Richter) unter den Subskribenten der ersten, 1827 erschienenen Ausgabe der Partituren der „Missa solemnis“ op. 123, der Ouvertüre (zur Weihe des Hauses) op. 124 und der (IX.) Sinfonie mit Chor op. 125.

5) K. F. Pohl in den Programmbüchern der Gesellschaft der Musikfreunde.

„Dieses große Meisterwerk wurde den 29. Juny 1830 als dem Kirchenfeste St. Peter und Pauli zu Warnsdorf von nachstehendem Musikpersonale aufgeführt.“

Das Verzeichnis selbst nennt als Ausführende: „I Directeur Herr Johann Vincenz Richter, Schullehrer in Warnsdorf. II Directeur Herr Franz Suchanek, Musikmeister in Zittau. Soprano solo Madem. Telzer aus Warnsdorf, Madem. Eger aus Warnsdorf. Alto solo Herr Richter aus Warnsdorf. Tenore Solo Herr Neumann aus Warnsdorf. Basso Solo Herr Richter aus Warnsdorf. Es folgen dann die Namen von 36 in den Chören Mitwirkenden und der Instrumentalisten (8 erste, 10 zweite Violinen, 4 Violen, 3 Violoncelle, 3 Contrabässe, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 6 Trompeten, 3 Posaunen, Tympano und Orgel.).

Als interessante Tatsache mag hier auch erwähnt werden, daß bei der ersten Violine der Großvater väterlicherseits des ausgezeichneten Organisten, Professors an der Wiener Musikhochschule Franz Schütz als einer der Mitwirkenden verzeichnet erscheint.

Ganz besonderes Interesse erweckt ferner die ebenfalls der Partitur beigelegte, aus unmittelbarer Erinnerung geschöpfte Darstellung eines an der Aufführung selbst beteiligt Gewesenen. Es ist dies der Sohn Johann Vincenz Richters, Pius Richter, der, wie oben erwähnt, 1893 als Hofkapellmeister in Wien verstorben ist. Dieses Erinnerungsblatt möge hier auszugsweise mitgeteilt werden. Pius Richter schreibt:

„Es mag wohl Verwunderung erregen, daß dieses große Werk in dem (damaligen) Dorf Warnsdorf und zwar, wie beiliegende Beurteilungen besagen, gut aufgeführt werden konnte. Es war in Oesterreich die erste Aufführung, während des Gottesdienstes am 29. Juni 1830, dem Kirchenfeste Peter und Paul; ich selbst erinnere mich noch sehr gut an die Lobsprüche, die meinem Vater Joh. Vinc. Richter, dem Leiter des gewaltigen Unternehmens, für das Gelingen desselben gezollt wurden.

Für ihn und alle Beteiligten war es aber auch eine harte Arbeit: das Einstudieren der Messe; ein ganzes Jahr hindurch wurden wir „Singejungen“ und „Singemädel“ von 11—12 Uhr mittags (hinter uns die beiden „Schulgehilfen“ mit den Geigen in den Händen, mein Vater am Claviere aus der Partitur begleitend) mit dieser Messe geplagt und — gelangweilt.

Der Schullehrer J. V. Richter war in jeder Beziehung ein Autodidakt; mit Ausnahme einer kurzen Zeit, die er als Knabe in der Dresdner Hofkapelle zubrachte, wurde ihm keine musikalische Unterweisung zuteil und trotzdem war er ein guter Violin- und tüchtiger Orgelspieler und dabei ein trefflicher Partiturleser.

Der größte Teil der bei dieser Aufführung Mitwirkenden waren kleine Fabrikanten, Gewerbsleute, schlichte Weber, Schullehrer; die aus Warnsdorf selbst Stammenden waren durch allsonntägliche Messenaufführungen, dann durch alljährlich veranstaltete größere Konzerte (in welchen unter anderem Löwes Oratorien, Jahreszeiten und Schöpfung von J. Haydn, Schneiders Weltgericht, Schichts Ende des Gerechten etc. zu Gehör gebracht wurden — ich selbst hatte bei solchen Gelegenheiten während meiner Gymnasialferien Hummels und Beethovens Konzerte und anderes mit Orchesterbegleitung gespielt) gut gedrillte und mit Bereitwilligkeit und Liebe, ohne Entgelt sich Beteiligende. Sie wurden am 29. Juni 1830 unterstützt durch benachbarte Schullehrer und Musikfreunde aus Böhmen und Sachsen und durch einige Mitglieder einer sächsischen Militärkapelle aus dem nahen Zittau. Alle stehen sie noch vor meinen Augen (trotz meiner 74 Lebensjahre) und lebhaft erinnere ich mich an die Begeisterung, mit der alle, energisch geführt von ihrem für unsere großen Meister der Tonkunst enthusiastisch erglühten Dirigenten an die Lösung ihrer Aufgabe giengen.

Ob wohl heute die Aufführung dieses lange dauernden Riesenwerkes während des Gottesdienstes gestattet würde? Damals in Warnsdorf ging es, da mein Vater sich im besten Einvernehmen mit der dortigen hochgebildeten, liebenswürdigen Geistlichkeit (einem Dechant und 2 Kaplänen) befand.

Es mögen hier einige der Mitwirkenden kurz charakterisiert werden:

Suchanek, Kapellmeister einer sächs. Regimentsmusik, geborener Böhme, Schüler des Prager Konservatoriums (Fagott), später königl. Kammermusikus in Dresden.

Sopran: Madem. Telzer und Eger, 2 erwachsene Mädchen, die erstere ein prächtiger hoher Sopran.
Alt Solo: mein älterer Bruder, sehr schöne Altstimme, vorzüglicher Treffer.
Tenor Solo: Herr Neumann, hübsche Stimme, schlechter Treffer.

1. und 2. Chor, Sopran und Alt (unter Letzterem meine Wenigkeit): Schulkinder aus Warnsdorf.

1. und 2. Männerchor, darunter Herr Lehrer Bendel aus Schönlinde (Vater des bekannten Klaviervirtuosen und Komponisten Franz Bendel), sehr guter Tenorist; Herr Müller, Schneider aus Georgenthal, ein mit herrlicher Stimme begabter, gut geschulter Bassist, an dessen Stimm-Timbre und Singweise mich sehr später der berühmte Staudigl erinnerte.

1. Violine: Scheufler, sehr guter Violinist (ehem. Schulgehilfe bei meinem Vater). Ohmann, Fabrikant aus Georgswalde, trefflicher Violinspieler, großer Musikenthusiast.

2. Violine: Anton Proksch aus Reichenberg, vorzüglicher Orgelspieler, Bruder meines Lehrers, des blinden Musikdirektors Joseph Proksch in Prag.

Vionloncell: Menzel, Färber, der sich infolge seiner Beschäftigung stets schwarzblau gefärbter Hände erfreute. Schwarzbach, Parapluimacher und Stadttürmer aus Löbau in Sachsen, Vater der auch in Wien engagiert gewesenen, verstorbenen Sängerin Schwarzbach.

Oboe: Steinborn und Schneider, Militärmusiker aus Zittau.

Pauken: Schulgehilfe Berndt, ein gewalttätiger Paukenschläger (er schlug einmal bei irgendeiner feierlichen Gelegenheit ein Paukenfell entzwei).

Orgel: Herr Klaus, Eisenhändler aus Seitendorf in Sachsen, ein bedeutender Orgelspieler, dabei wissenschaftlich hochgebildet.

Die Orgel war ein sehr gutes Werk von 24 klingenden Stimmen, welches mein Vater nach dem großen Brande im März 1829, bei welchem die Kirche stark beschädigt wurde, von einem sächsischen Orgelbauer herstellen ließ. Die Kosten für den Bau derselben hatte er sich mit seinen beiden Gehilfen und noch einem Freunde durch „Ständchensingen" bei Geburts-, Namens- und anderen Festtagen wohlhabender Fabrikanten während eines ganzen Jahres „zusammengesungen" (ich habe oft dabei die Laterne gehalten[1]).

Wien, März 1892. Pius Richter,
k. k. Hoforganist und Hofkapellmeister."

Der künstlerische Erfolg der Aufführung war glänzend. Wir führen im nachfolgenden mehrere Besprechungen an.

Der schon oben erwähnte Musikdirektor Joseph Proksch in Prag schreibt hierüber in seinem Tagebuche[2]):

„Bedenkt man, welche bedeutenden Mittel dazu gehören, um einen Koloß von der Größe der Beethovenschen „Missa solemnis" auf die Beine zu bringen, so mußte man staunen, daß dieses Riesenwerk in Warnsdorf, am Kirchenfeste Peter und Paul zur Aufführung gelangen sollte. Die Nachricht hatte für mich so viel Anziehendes, daß ich mich durch nichts halten ließ, um Ohrenzeuge dieses Ereignisses zu sein.

Bruder Anton, August Möldner und ich packten also zusammen und fuhren nach Warnsdorf. Daß meine Erwartungen hoch gespannt waren, ließ sich denken. Aber erstaunen mußte ich, als wir am Vorabende des Festes dort anlangten, über die großen Anstalten, die man getroffen hatte, um dieses Werk möglichst würdig auszustatten. Es darf nicht übergangen werden, daß die ersten Gesangsproben schon im Dezember vergangenen Jahres begonnen hatten. Mehrere Wochen vor der Aufführung hatte man die Sonn- und Feiertage benützt, den letzten Tag vorher war Generalprobe, welche von früh 8 Uhr bis abends 6 Uhr dauerte. An der Spitze dieses Unternehmens stand der verdienstvolle, wackere und rüstige Vincenz Richter, der dasige Schullehrer, ein Mann, der vorzüglich durch Liebe und Beharrlichkeit für die Tonkunst sich auszeichnet und seine Unternehmungen mit Kraft und Geschicklichkeit leitet. Er ist ein einsichtsvoller Dirigent, hat Geschmack für gute Musik und viel gehört. Die Zahl der Mitwirkenden betrug über 90, darunter gegen 40 Sänger, einschließlich 13 Mädchenstimmen, was eine wohltuende Wirkung ausübte; die übrigen trugen die Instrumentalstimmen vor, zum Teil nicht

[1]) Im Tagebuch J. V. Richters findet sich die Notiz: „Die Einnahme für den hiesigen Orgelbau betrug im Jahre 1829 566 fl. $57^1/_2$ Kr. ö. W."

[2]) Vgl. „Reichenberger Zeitung" vom 23. Februar 1907.

unbedeutende Ripienisten. Vorzüglich brav waren Posaunen, Hörner, Trompeten und Fagotte, nicht minder Hoboen und Klarinetten. Der schwächste Teil des Ganzen waren etwa die Saiteninstrumente (Violinen ungefähr 20 an der Zahl).

Im Ganzen war die Aufführung als wohl gelungen zu bezeichnen. Fehler kamen nicht vor, was um so mehr zu bewundern ist, wenn man die Schwierigkeit jeder einzelnen Partie bedenkt. Aus dem innigen Zusammengreifen der Mitwirkenden und dem richtigen Auffassen einzelner Stellen merkte man, daß die aus allen vier Enden zusammengekommenen Musiker von Eifer, Aufmerksamkeit und Liebe für das Werk beseelt waren. Für mich war dieser Genuß einer der glücklichsten meines Lebens."

Bäuerles Wiener Allgemeine Theaterzeitung brachte in der Nr. 114 vom 22. September 1831 nachstehenden Bericht über die Aufführung:

„Am 29. Juny v. Jahres wurde zu Warnsdorf nächst Rumburg in Böhmen am dortigen Kirchenfeste St. Peter und Paul die letzte große Messe L. van Beethovens in D dur durch den unermüdeten Eifer des dortigen Schullehrers Herrn J. V. Richter von dem unter seiner Leitung stehenden meisterhaften Orchester auf so ausgezeichnet vollständige Art zur Ausführung gebracht, daß die aus den benachbarten Provinzen dahin gekommenen Musikkenner das vortreffliche Gelingen dieses mit Geist und Kraft vorgetragenen größten Meisterwerkes der Kirchenmusik nicht genug anzurühmen vermögen, und sowohl dem lobenswürdigen Bestreben des Herrn Richter, sowie den 4 Gesang-Solostimmen und den übrigen aus 105 Musikern bestehenden Tonkünstlern ihren vollkommensten Beyfall öffentlich abzustatten sich verpflichtet fühlen. Unter den Sängern zeichnete sich besonders Hr. Neumann durch seine bezaubernde Tenorstimme von ungemeinem Umfang und durch seinen gefühlvollen Vortrag aus. Die Dem. Telzer hat durch ihre Kunstfertigkeit und Reinheit selbst in den höchsten Tönen des Soprans und durch den Wohlklang, der auf jeder Gesangstelle schwebte, — sowie die Altistin[1]) Julie Eger durch Sicherheit in der Intonation, durch kunstfertige Kraft und Biegsamkeit ihrer herzerhebenden Stimme, womit sie bey den Solopartien aus dem leisesten Pianissimo den Ton zu einem Strom anzuschwellen und von dem Fortissimo in eine unendliche Ferne ersterbend vorzutragen verstand; ebenso wie der die Baßsolostimme vortragende ausgezeichnete Sänger Hr. Miller alle Anwesenden durch Gesangvirtuosität dergestalt zu bewegen gewußt, daß man unschlüssig war, welchem der vier Solosänger der ruhmvollste Vorzug einzuräumen sey. Indem man nun dem gesamten Musikverein in Warnsdorf, insbesondere aber dem Direktor Hrn. J. V. Richter den gebührenden Dank für diesen herrlichen Genuß öffentlich darbringt, kann man den innigsten Wunsch nicht unterdrücken, daß die Kirchenmusik auf dem Lande auch in anderen Provinzen zu einem ähnlichen Grade von Vollkommenheit gebracht werden möge."

Die „Bohemia", Nr. 92 vom 1. August 1830, veröffentlichte folgendes Schreiben an Prof. Schottky[2]) in Prag:

„Noch voll von den erhabenen Gefühlen, welche am 29. Juni 1830 am hiesigen Kirchenfeste St. Peter und Paul in den Tempelhallen Warnsdorfs Tausende durch die meisterhafte Aufführung der großen letzten Messe L. v. Beethovens mit Wonne durchströmten, verdanken wir diesen herrlichen Genuß der rastlosen Bemühung des hiesigen Schullehrers, Herrn Joh. Vinc. Richter, unter dessen Leitung auch schon früher in musikalischen Akademien und bei kirchlich festlichen Gelegenheiten die Meisterwerke eines Haydn, Mozart, Händel, Beethoven, Tomaschek, Eybler, Schneider, Schicht, Romberg, Lickl u. a. mit ungetheiltem Beifalle aufgeführt worden sind.

Die Siegespalme aber errang sich genannter Herr Schullehrer durch die Riesenarbeit der Aufführung von L. v. Beethovens letzter Messe in D dur.

---

[1]) Die Sopransängerin Julie Eger — die sehr anstrengende Sopran-Solopartie war doppelt besetzt — ist hier irrtümlich als Altistin bezeichnet.

[2]) Johann Schottky, geb. 1794 in Preußisch-Schlesien, gest. 1849 als Redakteur in Trier, der sich (nach Wurzbachs biogr. Lexikon) als geographischer, ethnographischer und vornehmlich kulturhistorischer Forscher vorteilhaft bekannt gemacht hatte, lebte damals in Prag.

Nur seine unermüdete Beharrlichkeit, ein vorgestecktes Ziel zu erreichen, die feste Ausdauer der Warnsdorfer Dilettanten, gesteigert durch das stets wahrscheinlicher werdende Gelingen dieses Meisterwerkes, dann die lobenswürdige Bereitwilligkeit nachbarlicher Musikfreunde, welche viel zum Gelingen dieses großen Unternehmens beitrugen, konnte die fehlerfreie Produktion dieses genialen Werkes des verewigten Meisters möglich machen. . . . . .“

Zum Schlusse aber wollen wir noch Johann Vincenz Richter selbst das Wort erteilen. Sein vom Verfasser vor kurzem aufgefundenes Tagebuch enthält Notizen über die Hauptprobe am 28. Juni 1830 und die Aufführung selbst, welche durch ihre Ursprünglichkeit Interesse erregen und das Bild dieses merkwürdigen Mannes, für den die Musik Alles war, vervollständigen. Er schreibt:

1830 . . .

Am 28. Juny wurde die Hauptprobe über Beethovens Messe gehalten. Um $^3/_4$ auf 9 Uhr nahm selbe ihren Anfang und um $^3/_4$ auf 12 Uhr war die erste Hälfte geendet. Vormittag wurde das Kyrie, Gloria mit aller Strenge und Aufmerksamkeit probiert, das Credo wurde nur flüchtig übergangen. Nachmittag um 2 Uhr wurde das Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei, die schwierigsten Stücke, präcis aufgeführt; und mit 6 Uhr war die Probe geendet. Obgleich die Probe so ziemlich gut geendet wurde, so sah doch jeder Musiker dem 29. Juny mit banger Hoffnung entgegen.

Der Tag war heiter und schön, aber wie Gewitterwolken zog es überall auf und jeder Musiker wünschte, wenn nur der Tag glücklich vollendet werde. Gegen 10 Uhr hatten sich alle Musiker auf der Schule versammelt und so ging es an das Werk der Vollendung.

Nach geendeter Predigt, als das Zeichen mit der Glocke gegeben wurde, wo zugleich der Entscheidungsact eintrat, entweder zu siegen oder öffentlich gebrandmarkt zu werden, überfiel mich eine solche Angst, daß ich nicht wußte, wo ich stand. Als das Kyrie gut geendet ward, theilten sich die trüben Wolken und ein Strahl der Hoffnung schimmerte mit der Zuversicht herab: Gottes Geist wird euch helfen, dieses schöne Lob Gottes zu verkünden.

Welche Freude, welcher Jubel ergriff schon während des Gloria die mitwirkenden Musiker! Hier kann man sagen: Der Geist Gottes war bei ihnen. Hier läßt sich weiters nichts davon schreiben. Denn um alle Gefühle der Freude zu beschreiben, hat man keine Worte dazu. Augenzeuge muß man gewesen sein; das konnte man auf der Stirn jedes mitwirkenden Musikers lesen.

Nach dem Gloria war nicht mehr zu zweifeln, daß die Aufführung nicht durchgehen sollte; ohne den geringsten Fehler wurde selbe beendet.

Die Musiker waren alle einquartirt und nicht einmal hinreichend, denn viele wollten Musiker zu Mittag nehmen und waren keine mehr da.

So wurde unter lauter Jubel und Frohsinn dieses ausgezeichnete Fest geendet.“

Ein überzähliger Takt in der Pastoralsinfonie

Von Dr. Alfred Heuß

Neulich machte mich Otto Singer, der bekannte ausgezeichnete Musiker — berühmt vor allem durch seine Klavierauszüge zu den Werken von Richard Strauß, — auf eine Stelle in Beethovens Pastorale in dem Sinne aufmerksam, daß gleich am Anfang des ersten Satzes offenbar ein Takt zu viel dastehe; ich möchte mich doch ebenfalls mit der Angelegenheit beschäftigen und eventuell von ihr Mitteilung machen. Das erstere geschah denn auch sofort am gleichen Abend, eine Lösung ergab sich auch bald und ich beeile mich nun, von der ebenso wichtigen wie interessanten Angelegenheit die Öffentlichkeit in Kenntnis zu setzen. Was gleich gesagt sei, Otto Singer hat recht, das einzig Verwunderliche besteht nur darin, daß den offenbaren Fehler bis dahin niemand gemerkt hat. Die Pastorale-Partitur hat's aber bekanntlich auf sich; schon Robert Schumann hat einen geradezu grotesken Fehler in ihr entdeckt. Doch nun rasch zur Sache:

Es handelt sich um die Takte 16—29, genauer 20—25, in denen das Hauptmotiv des Satzes zu alleinigem Vortrag gebracht wird, also 13, resp. 5 Male. Ein Takt ist aber offenbar zu viel, er dürfen nur 3 × 4 Takte sein. Hier zunächst die ganze Stelle, vermehrt um die sieben ihr vorausgehenden Takte. Doch ist es nötig, die Partitur zur leichteren Klarstellung vor sich zu haben.

9. Takt
16.
20.
Eingeschoben
29. (Thema)

Man gehe zunächst vom 16. Takt aus. Daß Beethoven hier vier Takte zusammenfaßt, ergibt sich ohne weiteres aus der Dynamik — vier Crescendotakte bis zum Forte des 20. Takts —, der Instrumentierung und der während der vier Takte gleichbleibenden Begleitstimmen, wodurch die Symmetrie sich geradezu aufdrängt. Der 20. Takt als erster der folgenden Vierer-Taktgruppe erhält seinen Akzent außer durch den ihm zuerteilten höchsten Stärkegrad noch durch ein Mittel der Instrumentierung, den Einsatz des Fagotts. Ganz gleich, wie die vier ihm vorausgehenden Takte bis zum Forte crescendierten, diminuieren nun die vier, resp. fälschlichen fünf Takte bis zum Pianissimo, der fünfte Takt ist durchaus überflüssig, d. h. insofern fehlerhaft, als Beethoven derartige Stellen genau symmetrisch anlegt; in dieser Art fährt er auch, wie ohne

weiteres ersichtlich, fort. Denn wieder gehören, bis zum Eintritt des Themas (Oboe, zugleich Einsetzen der Hörner und Violoncelli), vier Takte zusammen, wie auch in der Folge mit Vierer-Taktgruppen gearbeitet wird. Daß der betreffende Takt überflüssig ist, wird nun zur Gewißheit durch niemand anders erhoben als durch Beethoven selbst, der in der als solchen ganz gleichen Reprise die Vierer-Takte durch die Instrumentation und ein neues Motiv noch schärfer herausarbeitet, wobei der fälschliche fünfte Takt fehlt, somit ein Irrtum ausgeschlossen ist. Die Feststellung durch Beethoven selbst ist immerhin angenehm, weil — und hier handelt es sich um etwas musikalisch Interessanteres als nur um Taktezählen — die Stelle sonst vielleicht doch einen Zankapfel abgeben könnte, so wenig eigentliche Schwierigkeiten sie einem mit der Rhythmik der Wiener Klassiker Vertrauten schließlich auch bietet.

Man betrachte die unsrer Stelle vorausgehenden sieben Takte. Auch hier gehören je zwei, resp. vier Takte zusammen. Wie aber ohne weiteres ersichtlich, fehlt bei der angegebenen Abgrenzung der 8. Takt. Das ist aber nur scheinbar, denn der 16. Takt, mit dem die neue Abgrenzung erfolgt, wird zunächst, und zwar in genauer Übereinstimmung mit Takt 12, als der zweite Takt des vorangehenden, weiterhin als der vierte der Vierertakte (13—16) empfunden. Zugleich will aber Beethoven, was er genauestens durch die Instrumentierung usw. zum Ausdruck bringt, diesen 16. Takt als den Beginn der neuen, bis zum Forte reichenden Vierertakte aufgefaßt wissen. Das rhythmische Gefühl empfindet aber erst den 17. Takt als den Beginn einer neuen Taktperiode, so daß also bis zur nächsten, deutlichst gekennzeichneten und hervorgehobenen Vierer-Taktgruppe nur drei Takte verstreichen. Der 16. Takt des Satzes hat also zweierlei Bedeutung, er gehört rhythmisch zum Vorhergehenden, kompositorisch aber, wie man sich wohl, ohne mißverstanden zu werden, ausdrücken kann, wird er von Beethoven als Beginn einer neuen Vierer-Taktgruppe aufgefaßt, kurz, der 16. Takt ist sowohl Thesis wie Arsis. Derartiges kommt immer einmal vor. Daß wir aber die Unregelmäßigkeit ohne weiteres in Kauf nehmen, d. h. sie gar nicht fühlen, so wir nicht bewußt zählen, hängt sowohl mit der Wiederholung des gleichen Takts als aber auch vor allem mit dem Wesen der seelischen Zählzeit zusammen, über die im letzten Heft einige grundsätzliche Ausführungen gemacht worden sind. Wer nicht bewußt nachzählt, merkt nicht, daß er es vom Takt 17—20 nur mit drei Takten zu tun hatte. Mit dem 20., hervorgehobenen Takt stellt dann Beethoven das Gleichgewicht auch äußerlich, gleichsam mit einem Kommandoruf wieder her. Hier, sagt er, beginnt von neuem eine Vierer-Taktgruppe. Nunmehr hat er zu irgendwelcher Unregelmäßigkeit keinen Anlaß mehr, genau 2 × 4 Takt folgen einander — man vergleiche die weit schärfere Reprisen-Fassung — und jetzt passiert das Malheur, daß statt einer Vierer- eine Fünfer-Taktgruppe zustandekommt. Wie, ist rätselhaft, denn dieser überzählige Takt dürfte sich wohl auch in der Originalpartitur finden[1]), so daß es also nur zwei Möglichkeiten gibt: Entweder hat sich Beethoven bei der Reinschrift verzählt, was bei derart gleichlautenden Takten jedermann passieren kann, oder aber wir haben hier ein wunderschönes Exerzitium für Buchstabengläubige, die das Kunststück fertig zu bringen haben, daß fünf auch einmal vier sei, oder daß Beethoven mit diesem irregulären 5. Takt etwas besonders Tiefsinniges zum Ausdruck habe bringen wollen, welcher Tiefsinn sich dann aber bei der Reprise verflüchtigt habe. Doch Spaß beiseite. Es ist übrigens tatsächlich möglich, ohne weiteres, d. h. ohne bewußtes Nachzählen, zu merken, daß ein Takt zu viel vorhanden ist. Daß dies aber nicht der Fall war, selbst die größten

[1]) Leider ist die Antwort auf meine Anfrage an den Verein Beethovenhaus in Bonn, wo sich die Originalpartitur findet, noch nicht eingetroffen. Es ist aber kaum anzunehmen, daß, fände sich der Takt nicht auch in dieser, die Sache nicht bemerkt worden wäre.

Musiker und Dirigenten des 19. Jahrhunderts sich offenbar an nichts stießen, zeigt nur wieder das gleiche: daß eben das rhythmische Gefühl nicht in erster Linie im Sinne von Taktsummen, sondern in dem der seelischen Zählzeit funktioniert. Gerade nach dieser Seite hin ist das Beispiel außerordentlich bedeutsam, wenn es mir auch der Sache nach nichts Neues sagen konnte. Diese Fünfer-Taktgruppe entspricht sozusagen dem Vorkommen eines Fünfvierteltakts mitten in einem ausgeprägten Viervierteltakt, den niemand ohne weiteres merkt, so der betreffende Takt mit selbstverständlicher melodischer Kraft herauswächst. Wer das nun eben nicht glaubt, sei auf den fälschlichen fünften Takt in der Pastorale verwiesen, der nun schon von einer Reihe Musikergenerationen als ganz ordnungsgemäß empfunden worden ist. Daß der Fehler aber nicht gesehen, theoretisch erkannt worden ist, gehört in ein anderes Kapitel. Herzlichen Dank nun aber nochmals dem trefflichen Otto Singer, der, wie er mir erzählte, den Fehler instinktiv gefunden hat.

Julius Röntgen

Zu seinem 70. Geburtstag

Von Dr. Max Unger, Leipzig.

Die „Zeitschrift für Musik“ hat besondere Veranlassung, des 70. Geburtstages Julius Röntgens zu gedenken. Gewiß weniger der Äußerlichkeit halber, daß dieser hervorragende Musiker in Leipzig geboren ist, als deshalb, weil er, wie etwa Grieg und Sinding in Norwegen um das Ansehen der Leipziger Schule und überhaupt der deutschen Tonkunst in gehobenster musikalischer Stellung der Niederlande, als Direktor des Amsterdamer Konservatoriums, die denkbar größten Verdienste hat. Übrigens hat er in Holland noch eine zweite Aufgabe — ähnlich dem ihm befreundeten Grieg im Norden — erfüllt, indem er als Tonsetzer auf den reichen Schatz niederländischer Volkslieder zurückgriff.

Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Musikern war dabei nur, daß Grieg die nationalen Weisen in seiner Kunstmusik verarbeitete und umbildete, während sich Röntgen, wenigstens vorwiegend, darauf beschränkte, sie im Volke aufzuspüren und seinen Landsleuten zugänglich zu machen. Hierher gehören seine in Holland, Deutschland und anderwärts aufs wärmste begrüßten Sammlungen: Vierzehn altniederländische Volkslieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, zehn dergl. für drei Frauenstimmen und neun altniederländische Kriegs- und Siegeslieder für Tenor- und Baßsolo, Männerchor, Orchester und Orgel sämtlich nach Adrian Valerius (1626)), ferner altniederländische „amoureuse Liedekens“ für eine Singstimme und Klavier sowie der Band „Altniederländische Klaviermusik“ (1671, Ausgabe der Vereinigung für niederländische Musikgeschichte).

Daneben liegen von Röntgen aber auch ein paar große sinfonische Orchesterwerke vor, die die Gleichung zwischen Volks- und Kunstmusik finden: Ein sinfonisch bearbeitetes „Liedchen von der See“, W. 45, und die viersätzige Suite „Altniederland“, der kürzlich Dr. Karl Muck im Amsterdamer Konzertgebäude aus Anlaß von Röntgens 70. Geburtstage ein beredter Anwalt wurde. Man darf vielleicht annehmen, daß Röntgens letzte größere Arbeiten — Musik zu niederländischen folkloristischen Filmen, worin holländische Volksgebräuche in den vier Jahreszeiten geschildert werden und die den Namen des Tondichters in den Niederlanden in aller Munde brachten — zwischen jenen beiden Kompositionsarten, der Bearbeitung und der Kunst musikalischer Angleichung, stehen. Daß aber auch die nordische Musik nicht ganz ohne Einfluß auf Röntgens Schaffen blieb, sei nebenbei bemerkt. Eine Brahms gewidmete Ballade über ein norwegisches Lied, W. 36, Variationen über ein schwedisches Volkslied und eine ungedruckte Suite über nordische Themen bekunden solche Beziehungen; genährt wurden diese gewiß nicht nur durch Röntgens Freundschaft mit Grieg, sondern auch durch die schwedische



Julius Röntgen



Beethovens Geburtshaus in Bonn



Drei
Sonaten
fürs
Klavier
dem
Hochwürdigsten Erzbischofe
und
Kurfürsten zu Köln
Maximilian Friedrich
meinem gnädigsten Herrn
gewidmet und verfertiget
von Ludwig van Beethoven
alt eilf Jahr.
Speier
In Rath Bosslers Verlage.
Nr. 21.
Preis 1 fl. 30 kr.

Titelblatt der ersten gedruckten Komposition Beethovens

Abstammung seiner Frau Amanda geb. Maier (gest. 1894), einer vortrefflichen Geigerin. Daß im übrigen alle seine Werke im Boden deutscher Frühromantik wurzeln, ist nach alledem eigentlich selbstverständlich; aber auch Brahms blieb nicht ohne Einfluß auf das Schaffen Röntgens. Wer diesen jedoch geringschätzig als einen „Unmodernen" abtun wollte, der sei etwa auf seine mit modernsten Harmonien gespielten Präludien durch alle Tonarten über einen Cantus firmus von Azzopardi W. 59 verwiesen. Die Augen werden ihm übergehen. Man denke sich: Die streng beibehaltene ostinate Melodie (meist im Baß) heißt c d e f g a g c, und dann sehe man sich etwa mal die darauf errichteten Präludien in As-Moll, Fis-Moll oder ähnlichen Tonarten an. Von der großartigen Könnerschaft Röntgens braucht demnach nicht erst weiter die Rede zu sein. Zu seiner näheren Charakterisierung soll nur noch bemerkt werden, daß der Tondichter in seinen meisten Werken mit den meisten Frühromantikern auch das voraussetzungslos Musikantische des Schaffens teilt.

Es gibt kaum ein musikalisches Schaffensgebiet, daß Julius Röntgen nicht bebaut hätte. Der hervorragende Klavierspieler, der er ist, hat natürlich besonders für sein Tonwerkzeug allerhand geschrieben: neben kürzeren Stücken Sonaten ohne und mit weiteren Instrumenten, ein Klavierkonzert und Unterrichtsmusik; davon seien die drei wertvollen Hefte „Technik und Vortrag" (Busoni gewidmet und bei van Looy in Amsterdam erschienen) besonders hervorgehoben. Auch andere Kammermusik und, wie angedeutet, verschiedenes für Orchester, darunter auch eine Sinfonie; ferner Lieder und größere und kleinere Chorwerke; mehrere von den Thomanern häufig gesungene achtstimmige Motetten befinden sich gerade bei Kistner & Siegel im Drucke. Endlich zwei Opern: die einaktige „Agnete" und der dreiaktige „Lachende Kavalier" — es sind die ersten Opern mit holländischem Texte. Den Hauptteil der Werke Röntgens haben Breitkopf & Härtel im Verlag.

Julius Röntgen wurde am 9. Mai 1855 in Leipzig als Sohn des Gewandhaus-Konzertmeisters Engelbert Röntgen geboren; das frühreife „Wunderkind", das er war, ließen die Eltern vernünftigerweise vorläufig ohne ernstere musikalische Ausbildung aufwachsen, vielmehr sorgten sie für eine gründliche allgemeine wissenschaftliche Erziehung. Seinen ersten theoretischen Unterricht erhielt Röntgen noch von Moritz Hauptmann, dann von E. F. Richter; Klavier- und Violinunterricht genoß er hauptsächlich bei seinen Eltern, nur kurze Zeit betrieb er bei Plaidy und Reinecke technische Studien; bei Franz Lachner in München schloß er seine Kompositionsstudien ab. Nach mehrjährigen Konzertreisen als Pianist, z. T. auch als Begleiter Julius Stockhausens ging er 1878 als Lehrer an die Musikschule nach Amsterdam, trat 1886 das Erbe Verhulsts als Dirigent des Vereins zur Beförderung der Tonkunst an, wirkte zeitweilig auch als Leiter der Orchesterkonzerte der Gesellschaft Felix Meritis und wurde Mitbegründer und 1918 Direktor des Amsterdamer Konservatoriums. Vergangenes Jahr ist Röntgen in den sog. Ruhestand getreten, gedenkt aber bei seiner hervorragenden körperlichen und geistigen Frische gewiß noch lange im Dienste der Kunst zu bleiben.

Zu unserer Harfner-Preisaufgabe und unserer Musikbeilage

Wir haben nun nochmals auf das Goethesche Gedicht, das erste Lied des Harfners: Wer sich der Einsamkeit ergibt, zurückzukommen, da, wie im letzten Heft kurz angegeben, eine andere Erklärung als die im Februarheft gegebene uns mitgeteilt wurde. Resultat: Die vor allem von P. W. in H. stammenden, ganz hervorragenden Ausführungen überzeugten mich bis zu einem gewissen Grade durchaus, aber das eigentliche fruchtbare Moment meiner Erklärung bleibt für mich künstlerisch unvermindert bestehen, gibt mir auch die Hauptveranlassung, meine musikalische Fassung des Gedichts in der Musikbeilage mitzuteilen. Denn ich weiß, daß die andere Auffassung auch in dem ungemein vertiefenden Sinn W.s mir niemals jenes künstlerische Agens zugeführt hätte, das für uns beide besonders in Betracht kommt, wie W. seine Aus-

führungen mit der Frage schließt, ob nicht im Kern seine Auffassung dem entspreche, was auch ich in dem Gedichte fände. In aller Kürze also folgendes: Der Harfner sucht die Einsamkeit, ohne sie aber („ach“) zu wollen. Wer sie aber aufsucht, den lassen die Menschen bald allein (Vers 1 bis 4). Allein gelassen, ist er nun trotzdem nicht allein, sondern mit seiner Qual zusammen (5—8), und welcher Art dieses „Allein“ beschaffen ist oder besser, wie es zustande kommt, soll der Vergleich zeigen. Ich drücke ihn umgekehrt aus: Die Qual lauert mit der gleichen Spannung auf des Harfners Alleinsein wie der Liebende auf das seiner Freundin. Der beiderseitige Zweck ist der gleiche, der der Liebesvereinigung. Die Qual ist die Geliebte des Harfners, wie sich W. ausdrückt. Sicher, man bedarf des Eifersuchtsmoments nicht direkt, so man sich vergegenwärtigt, welche Art der Vereinigung Goethe meint und warum er deshalb auf das „absolute“ Alleinsein der Geliebten ein solches Gewicht legt. Aber nun kommt das für mich Entscheidende. Im Vergleich entspricht die Qual dem schleichenden Liebenden. Liegt nun etwas Furchtbares in der Vorstellung, wie die Qual bei Tag und Nacht darauf lauert, den Harfner allein zu finden, so muß auch etwas Ähnliches darin zu finden sein, wie der Liebende seine Freundin beschleicht. Und das wird von Goethe mit der dreifachen Steigerung (schleicht, lauschend, sacht) ausgedrückt, die man sich beliebig deuten kann, wenn es nur auf eine Art geschieht, daß das gemeinschaftliche Moment des Vergleichs zum Ausdruck kommt. Das führt auch zu der mitgeteilten musikalischen Fassung.

Mit den Liedern von Schubert, Schumann und Wolf dürfte sie wenig genug zu tun haben, wie schon das äußere, dürftige Notenbild zeigen kann. Sie mag auch musikalisch um so viel ärmer sein als diese musikalisch ebenso schönen wie reichen Lieder, als sie „einsamer“ und infolgedessen monotoner ist wie diese. Im übrigen sehe man zu, wie man mit ihr trotz ihrer Einfachheit zurechtkommt. Vor allem ist von der Gesangstimme auszugehen, die so stark sein müßte, daß sie auch bei unbegleitetem Vortrag einen deutlichen Begriff von dem Lied zu geben vermag; sonst taugt entweder dieses oder der Vortrag nichts im eigentlichen Sinn. Was bei Eintreten des Vergleichs die unaufhörlichen, erst bei „Grabe“ schwindenden, intensiven Achteltöne in der Begleitung wollen, bedarf, wenn überhaupt, eines Hinweises nach all den Ausführungen nicht. Es ist nicht leicht, die Töne mit innerer Intensität herauszuarbeiten; hören sie endlich auf, so müßte man wie befreit sein. Künstlerisch gelungen oder nicht, jedenfalls kann die Fassung besondere Anregungen bieten, gerade auch dem, der's besser zu geben vermag. Die Harfner-Lieder Goethes werden immer eine höchste Probe für Liedkomponisten bleiben.

Um den Harfner nicht allein zu lassen und zugleich etwas Warmes, Sonniges und Glückliches zu geben, lasse ich ein weiteres Goethelied, Anacreons Grab, folgen. Es ist besonders aber auch im Anschluß an die Ausführungen über die seelische Zählzeit im letzten Heft gewählt worden. Im ganzen ersten Teil gibt es überhaupt keine bestimmte Taktsumme, sondern einzig und allein die seelische Zählzeit herrscht, alle Akzente sind zu vermeiden, so daß der Eindruck der Zeitlosigkeit sich einstellen kann. Es wäre ein Leichtes gewesen, regelmäßige Taktsummen zu erhalten. Da es mir lieb ist, wenn sich der Leser zuerst mit dem Gedicht beschäftigt, setze ich die Distichen her:

Wo die Rose hier blüht, wo Reben um Lorbeer sich schlingen,
Wo das Turtelchen lacht, wo sich das Grillchen ergötzt,
Welch ein Grab ist hier, das alle Götter mit Leben
Schön bepflanzt und geziert? Es ist Anacreons Ruh.
Frühling, Sommer und Herbst genoß der glückliche Dichter;
Vor dem Winter hat ihn endlich der Hügel geschützt.

Bekanntlich hat auch Wolf — wohl überhaupt als erster — das Gedicht komponiert und es ist ein herrliches, vielleicht sein schönstes Goethelied geworden. Es dürfte förderlich sein, beide, ganz verschiedenen Fassungen miteinander zu vergleichen. Bei Wolf liegt der Nachdruck auf dem Poetischen, gegenüber dem das Menschliche zurücktritt, so daß man weder das Grab findet noch das Leben des Dichters dargestellt sieht. Sollte meine Fassung Teilnahme erwecken, so können nähere Bemerkungen gemacht werden; zunächst möge sie rein aus sich heraus für oder gegen sich zeugen.

A. Heuß.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Die Aufgabe, aus der Fülle der Erscheinungen, wie sie das Berliner Musikleben zeitigt, die charakteristischsten herauszugreifen, ist auch während der allmählich eintretenden Agonie der Saison für einen Einzelnen kaum zu lösen. Die vollkommene Planlosigkeit im Zusammentreffen der musikalischen Ereignisse — abendelang geschieht nichts Wesentliches, höchstens, daß der Brunnen der Virtuosität mehrtönig die bekannten Weisen plätschert, während dann plötzlich zwei oder gar drei Uraufführungen rücksichtslos linear zueinander kontrapunktieren — läßt dem Kritiker keine Möglichkeit, sich über die wichtigsten Ereignisse selbst ein Urteil zu bilden.

Die kaleidoskopisch wechselnden Bilder der heterogensten Stildokumente aus zwei Jahrhunderten, wie sie die Zeit von etwa dem 20. März bis zum 20. April wiederum bot, spotten des Versuches der Zusammenfassung. Die ungeheuren Gegensätze zwischen heute und einst, zwischen erstrebter und erreichter Einheit und innerer Harmonie des Kunstwerks und dem Versuch, dieses zum Spiegelbild einer chaotischen Zeit zu machen, prallt wiederum aufeinander. Doch mehren sich die Anzeichen, daß das Unternehmen, Melodie, Harmonie und Rhythmus zu zertrümmern, wie es Arnold Schönberg und seine Nachahmer ins Werk zu setzen suchen, allgemeiner auf entschiedenen Widerstand stößt. Dafür zeugt ein Erlebnis in der Staatsoper.

Daß und mit welchem Ergebnis sich diese in den letzten Monaten mehrfach für Werke der extremsten Richtungen eingesetzt hat („Zwingburg" von Krenek; „Die Nächtlichen" von Wellesz) ist Gegenstand früherer Berichte gewesen. Nunmehr haben sich auch die Opernhauskonzerte unter Kleiber zu dem Experiment verlocken lassen, es mit einer Aufführung der berüchtigten „Sechs Orchesterstücke" op. 16 von Schönberg zu versuchen. Die krampfhaften Ausbrüche einer an sich selbst verzweifelnden schöpferischen Impotenz sind vom Publikum mit erregtem Widerspruch begrüßt worden, ja, sie haben darüber hinaus (im Mittagskonzert, dem ich beiwohnte) vielfach herzhaftes, wahrhaft befreiendes Gelächter erregt.

Diese Kundgebungen — der aufdringliche Beifall der Futuristen-Clique, die übrigens auch Signalpfeifen in Aktion treten ließ, um Schönberg zum Märtyrer der Verständnislosigkeit und Böswilligkeit zu machen, vermochte sie nicht zu ersticken — sind ein Zeichen für die wieder erwachende Selbständigkeit des Publikums, das sich endlich auf den Mut zur eigenen Meinung zurückbesinnt, nachdem es Jahre hindurch unter dem Terror einer neuerungssüchtigen, jedes noch so wahnwitzige Experiment grundsätzlich unterstützenden Presse gestanden hat. So haben wir es noch vor nicht langer Zeit erlebt, daß die Hörer eines Konzertes es nicht wagten, auf die Klavierfratzen Schönbergs (op. 19) trotz offenkundiger innerer Ablehnung, die sich in ihren Mienen spiegelte, durch irgendein Zeichen von Mißfallen zu reagieren.

Auf die Dauer verfangen eben auch die verstiegensten Lobpreisungen nicht angesichts der mit den Händen zu greifenden Unnatur. Daß man einen Mann, der sich derart verirrt hat, daß er nicht mehr vorwärts und nicht mehr rückwärts kann, als „Führer" preist, beginnt heute selbst das naivste und gutmütigste Publikum als „kuriose Geschichte" zu empfinden. Sein Gelächter beziehen wir denn auch weniger auf Schönberg selbst, als einen Verirrten, wir beziehen es vielmehr auf jene verstiegenen Fanatiker, die den Herostratus der Musik mit Hosianna begrüßen und nicht zum wenigsten auf die wunderliche Schar snobistischer Mitläufer, die keine innere Überzeugung an die Schönberg-Mode bindet. (Sie werden sie im Stich lassen in demselben Augenblick, in dem ihnen eine neue Sensation winkt.)

Als ein Zeichen der Gesundung darf auch die Aufnahme oder, man muß vielmehr schon sagen, Nichtaufnahme der „Sechs kleinen Orchesterstücke" des jungen ungarischen Komponisten Georg Kósa durch das Publikum der Staatsoper-Konzerte gelten. Sie sind, in ihrer Kurzatmigkeit von Schönbergs „Telegrammstil" beeinflußt, als verkrampfte Versuche eines in seiner Art begabten Komponisten, um jeden Preis originell zu sein, mit Recht abgelehnt worden, wenn man von jener Gruppe Unentwegter absieht, die sich — als wäre die Negation als solche schon eine Tat — an der revolutionären Gebärde genügen läßt.

Wirkt die Verhöhnung jedes natürlichen Empfindens, die systematische Auflehnung gegen innere musikalische Gesetze in den Orchesteraphorismen Georg Kosas abstoßend, so fehlt es der von dem begabten Dirigenten Friedrich Quest mit dem Philharmonischen Orchester zur Uraufführung gebrachten Sinfonie (F-Moll op. 29) des jungen Komponisten Kurt Stiebitz — sie gehört ihrem Wesen nach der neudeutschen Richtung an, zeigt insbesondere ihre Abhängigkeit von Richard Strauß auf Schritt und Tritt — an Persönlichkeit. Das unverhältnismäßig lang ausgesponnene einsätzige Werk, innerhalb dessen sich vier Sätze deutlich von einander abheben, krankt zudem an den Einwirkungen eines (von dem Komponisten in Form einer kurzen Einführung mitgeteilten) Programms[1]). Die Zwiespältigkeit, die hierdurch in das Werk getragen wird — als solche empfinden wir die zwar programmatisch, aber nicht musikalisch motivierte Einführung von Partien im Ganzton und die Verwendung des Jazz — wird für den Gesamteindruck naturgemäß verhängnisvoll. Die innere Geschlossenheit, die Verschmelzung selbst der stärksten Kontraste zu einem als Einheit empfundenen Erlebnis bleibt nun einmal unerläßliche Voraussetzung einer künstlerischen Wirkung. Die Gegensätze in der Sinfonie von Kurt Stiebitz sind, das empfinden wir auf Schritt und Tritt, konstruiert, sie sind äußerlich in das Werk hineingetragen, nicht innerlich erlebt. Über die Grundmängel des anspruchsvollen Werkes — es stellt ein wahres Mammut-Orchester (unter anderem als charakteristische Instrumente der Jazz-Musik Saxophon und Banjo) in seinen Dienst — kann die äußerst geschickte, angesichts der Jugend des Komponisten beunruhigend routinierte Handhabung des riesigen Apparates nicht hinwegtrösten.

Stilistische Uneinheitlichkeit wird desgleichen dem Klaviertrio Edmund Schröders zum Verhängnis. (Es erlebte in einem Rathauskonzert der Stadt Berlin seine Uraufführung). Ein Werk von großem Ernst des Wollens, das die Erwartungen, die der im Balladenton gehaltene schwerblütige Anfang des ersten Satzes erweckt, mangels ausreichender Gestaltungskraft nicht erfüllt. Im übrigen steht die große Ausdehnung der Komposition in keinem Verhältnis zu ihrem Gedankengehalt.

Was dem Werk Edmund Schröders abgeht, darf man dem Klavierquintett Hermann Zilchers (Cis-Moll, op. 42) — es gehört zum Besten, was dieser vortreffliche süddeutsche Musiker uns geschenkt hat — nachrühmen: Einheit des Stils und sichere Gestaltung der glücklich erfundenen, aus natürlichem musikalischen Empfinden strömenden Gedanken. Nirgends finden wir eine Konzession an den „Zeitgeist" (die angeblich verlangt, daß die Musik, als sei dies mit der inneren Harmonie und Gesetzlichkeit, die ihr Wesen ist, vereinbar, die Verworrenheit der Gegenwart widerspiegelt), nirgends Unnatur und grüblerisches Wesen. Die tiefernste Stimmung des wohllautgesättigten Werkes, dessen erster Satz trotz großer Ausdehnung infolge seines Gedankengehalts und seiner glücklich erfundenen Gegensätze keinen Augenblick ermüdet, gipfelt im Schlußsatz in der eigenartig harmonisierten Choralweise „Wenn ich einmal soll scheiden". Das erquickende Werk, das den Instrumenten dankbare Aufgaben stellt — es wurde durch das Kriege-Quartett und den Komponisten, der bekanntlich ein vortrefflicher Pianist aus der Schule James Kwasts ist, zur Uraufführung gebracht — fand einen ausgesprochenen Erfolg.

Im Anschluß an das Zilchersche Klavierquintett verdient die Sonate für Klavier und Violine in B-Dur (op. 8) von Walter Lang aus Zürich ein Wort der Erwähnung. Sie stellt in Erfindung und Gestaltung — der Kammerstil ist überall gewahrt — eine Hoffnungen erweckende Talentprobe dar. Die sieben Klavierstücke op. 13, die ebenso wie die Sonate an einem Walter Langabend vorgetragen wurden, habe ich wegen eines anderen Konzertes leider versäumen müssen, so daß ich mir von der Entwicklung des jungen Komponisten, der, wie ich hörte, in diesen Klavierstücken neue Wege einzuschlagen sucht, kein Bild machen konnte.

Zum Schluß sei der Aufführungen der Matthäus- und Johannis-Passion von Bach gedacht, die uns die Berliner Singakademie unter der Leitung Georg Schumanns um die Osterzeit beschert hat. Beide Werke gehören, so sehr sie untereinander verschieden sind, zu dem Unvergänglichen der deutschen Musik. Ihre regelmäßige Wiederkehr in sorgfältig ab-

[1]) Es handelt sich um den „Kampf des Ausnahmemenschen gegen Banalität und Genialität", also um einen ähnlichen Vorwurf, wie er dem „Heldenleben" von Richard Strauß zugrunde liegt.

gestimmten Darbietungen gehört zu den wichtigsten Aufgaben eines ihrer Verantwortung bewußten großen Chorvereinigung. Wir danken der Singakademie und ihrem vortrefflichen Dirigenten auf das wärmste dafür, daß sie sich mit nie ermüdender Energie und mit stets sich steigerndem Gelingen um eine möglichst ideale Wiedergabe dieser herrlichen Schöpfungen ringt! Es soll kein Mäkeln an den dieses Mal gebotenen bedeutenden Leistungen der Singakademie (und des überwiegenden Teils der von ihr aufgebotenen Solisten) sein, wenn hier die Frage aufgeworfen wird, ob das berechtigte Bestreben nach lebendiger Gestaltung der Choräle nicht dazu geführt hat, daß die Caesuren — wir empfinden sie als seelische Atempausen — gelegentlich zu kurz gekommen sind. Es wäre, wie mir scheint, sehr dankenswert, wenn die Frage der Caesuren und darüber hinaus die Frage der Tempi der Bachschen Choräle von einem unserer Chordirigenten einmal einer eindringenden Erörterung unterzogen würde.

Austriaca

Von Emil Petschnig

Aus Oper und Konzertsaal

Staatsoper: Uraufführung der zweiaktigen Oper „Das Bildnis der Madonna“ von Lothar Ring, Musik von Marco Frank. Sie ist ein später Nachzügler jener Renaissance-Musikdramen, die in den Jahren nach Erscheinen von M. Schillings' „Mona Lisa“ wie Pilze aus der Erde schossen, um jedoch ein kurzes Dasein mit ewigem Archivschlummer zu beschließen. Auch diesem Werke wird schwerlich ein anderes Schicksal beschieden sein, wenn auch nach einem allzu gedehnten Expositionsakte die Geschehnisse sich rasch und nicht ohne bemerkenswerte Variante der üblichen Schlußkatastrophe abwickeln. Der Maler Lorenzo soll für den Hauptaltar von S. Maria del Fiore in Florenz das Bildnis der Madonna malen, doch fehlt ihm die Inspiration dazu, und verzweifelt fleht er in einem Gebete um die Stärkung seiner schöpferischen Kräfte. Da betritt die schöne Gemahlin des Feldherrn Ridolfi die Kirche, und bei ihrem Anblick hat der Künstler mit einem Male das ersehnte, bisher vergeblich gesuchte Modell gefunden. Beatrice verspricht ihm, als Vorbild zu dienen. Im 2. Akt sehen wir Lorenzo in seinem Atelier arbeiten und schwärmen, bis Ridolfi erscheint, der von den Zusammenkünften der beiden in verdächtigendem Sinne munkeln hörte, und die Fortsetzung der Sitzungen untersagt, in seiner Eifersucht noch mehr bestärkt durch den Ausdruck eines sehr irdischen Liebeslächelns des Modells auf dem Bilde. Lorenzo, der Nur-Künstler, ist aufs höchste betroffen. Da wird Beatrice gemeldet; Ridolfi entfernt sich — angeblich —durch einen andern Ausgang, was der Maler aber nachzuprüfen unterläßt, und statt Beatrice vom Besuch ihres Gatten zu verständigen und sie zu warnen, führt er mit ihr das obligate Liebesduett auf, an dessen Höhepunkte ebenso obligat der gehörnte Ehemann, der, wie wohl jedermann schon erriet, hinter der Türe gelauscht hatte, hereinstürzt und den Nebenbuhler zum Zweikampf um das Weib zwingt. Dabei schlägt er dem Gegner den Degen aus der Hand, den Beatrice rasch aufhebt und, um ihren Geliebten zu retten, ihrem Mann tötlich in den Leib stößt. Der ob solcher Tat ernüchterte Lorenzo weist sie nun anklagend zurück, so daß ihr nichts übrig bleibt, als zur Sühne sich (ausgerechnet!) in einem Brunnen zu ertränken. Lorenzo jedoch soll in „inbrünstiger Glaubenshoffnung“ Trost und Heilung finden.

Die diese Vorgänge begleitende Musik entbehrt bei gewiß nicht zu leugnendem Sinn fürs Theater aber jeglicher Individualität. Was ihr Autor, Mitglied des Volksopernorchesters, im Laufe der Zeit beruflich gehört und gespielt hat, namentlich Wagner, Strauß, Puccini, erlebt hier seine Wiedergeburt im Stil der „unendlichen Melodie“ bei gleichmäßig vollgesetzter Faktur und Orchestration, welche die Sänger zu besonderen Kraftanstrengungen veranlaßt. Von der alten Antiphonie „Credo in unum Deum“, so eine Hauptrolle in der Partitur innehat, abgesehen, scheint kaum ein prägnantes Motiv auf. Es ist wechselvolle Illustrationsmusik, die nur weni-

gen kantablen Momenten Raum gibt, welche immerhin dem 1. Aufzuge einen geschlosseneren Eindruck verleihen als dem folgenden, der durch ein langes Vorspiel eingeleitet wird: gänzlich deplaziert an dieser Stelle, weil es die Befriedigung der Neugierde des Zuschauers auf das Kommende überflüssig hinauszieht. Herr Oestvig als Lorenzo, die auch gestaltlich madonnenhaft-anmutige Frau Achsel als Beatrice und Herr Renner als der dritte des „Dreiecks" taten ihr möglichstes für die Novität, deren verdienstlicher Dirigent Herr Reichenberger war, während die Regie auf der stimmungsvoll -„echt" ausgestatteten Szene Prof. Turnau führte.

Irgendein idealer Grund, daß dieses Werk das Rampenlicht erblickte, ist nicht erkennbar; wie es heißt, soll die Premiere die Erfüllung einer noch von R. Strauß eingegangenen Verpflichtung sein, der, nach diesem Beispiele zu urteilen, nur solches „fördern" würde, daraus ihm selbst keine Konkurrenz zu erwachsen droht.

Ferner gab es im Redoutensaale, vom Staatsopernballett getanzt, die Erstaufführung vierer „Ballettkomödien", deren Handlung Ballettmeister H. Kröller zur Musik von Mozarts „Petit riens", J. Strawinskis „Pulcinella", zu Rubinsteins vierhändigen, von F. Moser instrumentierten „Morceaux charactéristiques", endlich zu Tänzen und Märschen von Joh. Strauß ersonnen und choreographisch einstudiert hatte: eine Darbietung, die ob der heiteren, leichtgeschürzten Gaben Terpsichores mit freundlichstem Beifall aufgenommen wurde.

Die Pulcinella-Suite erklang übrigens kurz vorher als für Wien neu auch in einem von Dr. Stiedry geleiteten Konzerte der Pianistin Cornelie Rider-Possart als Zwischennummer zwischen den Klavierkonzerten in B-Dur von Mozart und A-Moll von Schumann. Die modernisierende Bearbeitung der Tonsätze des alten Italieners Pergolese durch den Russen kann man sich um so eher gefallen lassen, als sie, zumal in den ersten Stücken, teils die stilistische Patina des Originals schont und sich auf eine feinsolistische Orchestration beschränkt, teils, wo Strawinski mehr von seiner Nationalität dazugibt, wie in der asiatisch gefärbten Tarantella oder im Vivo mit dem urdrolligen Posaunensolo zu ungeschlachter Streicherbässebegleitung (beinahe ein zoologisches Genrebild aus der Tertiärzeit) die Sache originell und mit Witz durchgeführt ist. Das Wiener Sinfonieorchester hielt sich dabei ebenso wacker wie in einem „Modernen Komponistenabend", den L. Reichwein veranstaltete, und darin man neben E. W. Korngolds bereits bekannter „Lustspiel-Ouvertüre" zuerst das „Concerto grosso für Doppelorchester" von H. Kaminski hörte. Schade, daß die gute Idee keine klarere Gestaltung erfuhr, daß eine Über-Regersche Polyphonie einzig einen Stimmwirrwarr hervorbrachte, dem nur zu seltenen Malen, taktweise, ein auch durch signifikante Thematik oder differenzierende Instrumentierung nicht genügend unterstrichenes Gegenspiel der beiden Gruppen zu entnehmen war. Wie disponierten bei ähnlichen Aufgaben doch die alten Meister lichtvoll ihre Tonmassen! Dann kam, von E. Erdmann vorgetragen, F. Kreneks Klavierkonzert an die Reihe, dessen Anfang wie insbesondere sein solistischer Ausklang mit Gelingen anders zu sein sucht als alle bisherigen dieser Gattung zuzuzählenden Kompositionen. Die Erfindung des auf der Schneide zwischen tonal und atonal balancierenden Werkes ist hingegen wenig erheblich noch besonders amüsant gestaltet, bis der Verfasser eine fanfarenartige Dreiklangzerlegung hinauf und hinunter als Motiv beim Schlafittchen erwischt und damit nun ein weitausgesponnenes Scherzo-Finale bestreitet, das durch seine stramme Diatonik bedenklich „unmodern" klingt und gewaltig gegen das ihm unmittelbar Voraufgegangene absticht. Eine grelle Illustration der noch künstlerischen Ziellosigkeit dieses durch Einheirat ins Geschäft, in die Clique zu Worte gekommenen Musikers, wofür derartige unausgegohrene, kunterbunte Talentproben (wenn es in unserem Musikleben mit rechten Dingen zuginge) sonst keine Ursache abgäben. Nichtsdestoweniger wünschte man sich während der letzten Programmnummer, der Uraufführung von C. Prohaskas Passacaglia für großes Orchester, einem Bandwurm von dickstklingender, Thema, Variationen und Fuge umfassender Kontrapunktfleißaufgabe, beinahe Kreneks Primitivität zurück, die ein Symtom u. v. a. dafür ist, wie sehr man schon allgemein über das Pastose des Nachwagnerianismus hinaus ist und einer Einfachheit zustrebt, die ich — hierin mit Nietzsche, dem eminenten weitvorausschauenden Musikpsychologen durchaus eines Sinnes — bereits vor 15 und mehr Jahren verfocht, d. i. zu einer Zeit, da z. B. die „Symphonie der Tausend"

der Orchesterbombast Schrekerscher Opern noch Gegenstand eines von derselben Seite künstlich entfachten und genährten Enthusiasmus waren, die heute mit gleich großer oder geringer Überzeugung für das gerade Gegenteil ihre Federn in Bewegung setzen. Es sind dies eben Musikliteraten, die dem aktuellen Bedarf der Tageszeitungen dienen, daher proteusartig sich mit der jeweiligen Mode abfinden zu müssen glauben — und es auch können, weil ihnen die schöpferische Potenz abgeht, die sie wie eine Magnetnadel den um die Fluktuationen der Moden unbekümmerten sicheren Weg zu den unverbrüchlichen Notwendigkeiten der Kunst führen könnte und aus diesem Instinkte, aus dieser Intuition heraus — freilich eine andere Kassandra — schon lange vorher spürt und erkennt, was gemäß dem Abwechslungsbedürfnis der Menschen kommen wird, kommen muß. Wie schon J. Haydn äußerte: „Ich war von der Welt abgesondert; niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich Original werden". Ein Original, das durch seine in der ländlichen Stille von Eisenstadt gewonnene Selbstsicherheit das granitene Fundament für die gesamte neuere Musik schuf. Und eben jetzt ist die musik-historische Konstellation jener um die Mitte des 18. Jahrhunderts auffallend verwandt, wenn auch in ihren Beweggründen verschieden, denn die augenblicklich geübte Lossagung von aller Hypertrophie ist vielfach ein durch wirtschaftliche Umstände erzwungener Akt intellektueller Überlegung, ein bewußtes Anknüpfen an frühere Epochen, während die schlichten Melodielinien der Klassik Ergebnis einer vitalen Reaktion wider das überladene Schnörkelwesen des Barock waren, die wieder ihre frühere Analogie im Verhältnis der Renaissance zur Gotik findet. Auch heute wird die „Einfachheit" für das Tonschaffen erst dann fruchtbringend werden, wenn sie aus psychophysischen Quellen strömt, aus den Urgründen, welche die Volksliedbewegung ins Leben riefen, und dieses Wildwasser in das mächtige Strombett unserer Kunstmusik zu leiten, ist nachgerade schon für beide Teile eine Lebensfrage, ohne deren Lösung sie weiterhin zu einem eigenbrötlerisch-sterilen Scheindasein verurteilt bleiben würden.

Etwas von diesen Naturlauten lebt in K. Rausch' H-Moll-Violinsonate, die man an einem Vortragsabend der „Kunstkommission der Vereinigung Wiener Musiker" im Musiksalon Doblinger, von Frau Helene Lampl-Eibenschütz und Herrn F. Sedlak mit sichtlichem Interesse gespielt, vernahm. Ebenda erklangen in der Interpretation durch Frau Else Weigl-Pazeller von H. Kauder drei Gesänge, deren Texte die Wahl des begleitenden — Sedlak-Winkler — Streichquartettes rechtfertigten, und von denen besonders „Traumklänge" starken Stimmungsgehalt aufwies. Ein Quartett F. Schreibers mit dem Motto „De profundis" befleißigte sich — wie mir berichtet wurde — konziser Formgebung, exakter thematischer Arbeit und eines klingenden Satzes, während eine J. Lechthalersche Cello-Sonate der Gegensatz dazu war. Auch in seinem 2. dieswinterlichen Liederabende blieb A. Boruttau seinem rühmlichen Vorsatze treu, nicht oder noch ungenügend gekannten Autoren die Öffentlichkeit zu erschließen. Außer mit höchster Sensibilität zu Gehör gebrachter ansprechender Lyrik von H. Geyer, R. Winter, K. Rausch (u. a. „Zug des Todes", „Blasebälge"), O. Wetchy (ein Flaischlen-Zyklus), R. Maux („Schmied Schmerz" usw.) gab er auch beifällig aufgenommene neuere Balladen des Schreibers dieses Berichtes zum besten.

Schließlich sei noch der im VII. Tonkünstlerorchesterkonzerte erfolgten Wiedergabe von Bruckners monumentaler V. Sinfonie durch Cl. Krauß gedacht, die von der schon zur Tradition gewordenen Behäbig- und Feierlichkeit abrückte und durch impulsivere Tempis, Rubatos, Unterstreichen der dynamischen Kontraste, Hervorholen von Mittelstimmen u. dgl. m. der Komposition einen vielfach neuartigen, sozusagen dramatischen Anstrich gab. Man mag damit einverstanden sein oder nicht, unzweifelhaft wurden dadurch — vor allem in den ersten beiden Sätzen — ringende, kämpferische Wesenszüge ihres urigen, bauernhaft-eigenwilligen Schöpfers wieder heller ins Licht gestellt, die unter dem Einfluß einer zuletzt üblich gewordenen einseitig-„mystischen" Deutung des Brucknerschen Lebenswerkes Gefahr liefen, aus den Augen verloren zu werden. Weil jede Genietat das Ergebnis vielfältigster Seelenzustände ist, kann sie auch jederzeit, jedem Individuum je nach deren Temperamente etwas anderes sagen, so daß bis zu einem gewissen Grade jede Auffassung ihre Berechtigung besitzt. Nur eines sollte immer und überall verboten sein: der bequeme Schlendrian.

•

Neuerscheinungen

Die Musik in der Malerei. Mit einer Einleitung von Curt Moreck und 147 Bildtafeln. 8⁰, 112 und 147 S. G. Hirths Verlag, München.

Charles Sanford Terry: Bachs Chorals. The Hymnes and the Hymn Melodies, Part I: of the „Passions" and Oratorios, 74 S. Part. II: of the Cantatas and Motetts, 614 S. P. III: of the Organ Works, 361 S. 8⁰, Cambridge University Press, 1915, 1917 und 1921.

Anton Bruckner: Gesammelte Briefe. Gesammelt und herausgeg. von Franz Gräflinger. 8⁰, 179 S. Bd. 49 der deutschen Musikbücherei, Gustav Bosse-Verlag in Regensburg.

— Neue Folge. Ges. und herausgeg. von Max Auer, 8⁰, 408 S. Bd. 55 der Deutschen Musikbücherei, ebenda.

Dr. Bernhard Koch: Der Rhythmus. Untersuchungen über sein Wesen und Wirken in Kunst und Natur und seine Bedeutung für die Schule. 8⁰, 90 S. Heft 858 in Friedrich Manns Pädagog. Magazin, Hermann Beyer & Söhne, Langensalza 1922. In der gleichen Sammlung erschien 1924 als Heft 969:

Dr. W. Nowack: Die schallanalytische Methode von Eduard Sievers. Darstellung und Kritik. 8⁰, 50 S. Mit einer Tafel.

Hans von Wolzogen: Großmeister deutscher Musik, Bach — Mozart — Beethoven — Weber — Wagner. 272 S. 8⁰. Erschienen in der Deutschen Musikbücherei bei Gustav Bosse, Regensburg.

— Wagner und seine Werke. Ausgew. Aufsätze. 267 S. 8⁰. Ebenda.

Ob die beiden Bücher heute noch ein größeres Lesepublikum finden, wird man nicht ohne weiteres bejahen können. Daß unter den Großmeistern deutscher Musik ein Händel, und Haydn — natürlich auch Schütz — fehlen, ist für die damalige Zeit deutscher Musikauffassung bezeichnend. Von den Wagneraufsätzen können auch heute manche nicht entbehrt werden. Etliches andere aber ist im Strome der Zeit weggeschwommen.

Max Grünberg: Meister der Violine. 8⁰, 257 S. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, Berlin. Für den, der Wasielewskis „Die Violine und ihre Meister" besitzt, ist dieses Buch unnötig, da es sich zudem auf dieses in manchen wichtigen Fragen, sowie ganzen Charakteristiken beruft. Der historische Teil ist ebenso unselbständig wie unvollständig, hingegen ist die neuere Zeit einigermaßen ausführlich behandelt und bietet neues.

Orpheus. Claudio Monteverdis „Orfeo" (Favola in musica 1607). Neugestaltet für die deutsche Bühne 1923 von Carl Orff. Einführung in das Werk herausgeg. von Oskar Lang mit Beiträgen von Prof. Dr. Curt Sachs, Dorothee Günther, Kapellmeister Max Sinzheimer. 8⁰, 41 S. B. Schotts Söhne, Mainz-Leipzig 1925.

Paul Mies: Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils. 8⁰, 166 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925.

A.-E. Cherbuliez: Gedankliche Grundlagen der Musikbetrachtung. 8⁰, 50 S. Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Studien zur Musikwissenschaft. Elftes Heft der Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler: Dr. Rudolf Ficker: Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices, Dr. Rich. Ehrmann: Die Schlüsselkombinationen im 15. und 16. Jahrh. Joh. Bapt. Schenks Autobiographische Skizze. — 8⁰, 85 S. Universal-Edition A. G., Wien, 1924.

Elfriede Thurau: Die rhythmische Gymnastik in der Schule. 8⁰, 36 S. Berlin 1922, Verlag von Winkelmann & Söhne.

Pictured Lives of Great Musicians by Alathea B. and Rebekah Crawford (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner) 8⁰, 190 S. C. C. Birchard & Company, Boston.

Jacob Gehring: Eine Jugendkantate J. S. Bachs· Von Mozart zu Schumann. (Zwei Studien). 8⁰, 27 S. Buchdruckerei Berichthaus, Zürich 1925. — Besonders die erste, größere Arbeit über Bachs „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir" ist sehr lehrreich und gehört zu den geistig-musikalischen Untersuchungen, an denen z. Z. direkt Mangel herrscht.

Besprechungen

Aus der neueren Beethovenliteratur

Die Beethovenliteratur hat neuerdings wieder manchen wertvollen Zuwachs zu verzeichnen. Das Wichtigste daraus ist ohne Zweifel die nun endlich einmal in Angriff genommene Veröffentlichung der Konversationshefte, deren sich bekanntlich der Meister seit dem Jahre 1818 wegen seines Gehörleidens bedienen mußte: Das waren kleine Notizhefte, worein seine Bekannten alle ihre Fragen und Antworten schreiben mußten und Beethoven gelegentlich — wenn auch seltener — selbst auch Einträge machte. Unbegreiflicherweise hat Anton Schindler, der Freund Beethovens aus seinen letzten Lebensjahren, von den etwa 400 Heften aus des Tondichters Nachlaß nicht weniger als etwa 260 Stück vernichtet, so daß nur 137 auf uns gekommen sind und in der Preußischen Staatsbibliothek verwahrt werden. Es ist wahrscheinlich, daß Schindler jenen Vandalismus nicht — wie er Thayer berichtete — in erster Linie deshalb begangen hat, weil die Transportierung bei seinen verschiedenen Umzügen zu lästig wurde, sondern weil er vielen Freunden des Meisters gegenüber eifersüchtig war und allein „Hahn im Korbe" bleiben wollte. Über diese Dinge ist noch lange nicht das letzte Wort gesprochen und sie seien hier auch nur eben angedeutet.

Von den erhaltenen Konversationsheften ist bisher in der Allgemeinen Deutschen Verlagsanstalt in München ein starker erster Halbband, von Walter Nohl herausgegeben und eingeleitet, erschienen. Die Schwierigkeiten der Herausgabe sind sehr groß. Besonders muß der Sinn, da meist nur die Fragen oder die Antworten von Beethovens Umgebung verzeichnet sind, in vielen, allzu vielen Fällen dunkel bleiben. Entzifferungsschwierigkeiten entstehen besonders dann, wenn Beethoven selbst einmal zum Bleistift greift. Selbstverständlich kann eine ganz genaue kritische Beurteilung der Nohlschen Arbeit nur an der Hand der Urschriften in Berlin vorgenommen werden, und das wird früher oder später auch einmal geschehen müssen; denn Entzifferungsfehler sind, wenn einer nicht gerade Jahre der Geduld und Mühe daran wenden kann, nun einmal unvermeidbar. Nohl scheint sich alle Mühe zu geben, die Arbeit so genau als möglich zu nehmen. Ich habe ihm nach Veröffentlichung der ersten beiden Lieferungen an anderer Stelle ohne Hilfe der Urschriften einige Fehler nachweisen können. Wie aus einem Berichtigungs- und Ergänzungsnachtrag nach der dritten Lieferung — am Ende dieses ersten Halbbandes — zu schließen, hat er nicht die Mühe der offenbar nochmaligen Durchsicht gescheut und noch allerhand Verbesserungswürdiges entdeckt. Ich verzichte hier darauf, ins einzelne zu gehen, sondern bemerke nur noch, daß die bisher veröffentlichten Gesprächshefte verschiedenen Monaten des Jahres 1819 und den ersten des folgenden angehören und daß Nohl einen (eigentlich überflüssigen und keineswegs von hoher Warte aus gesehenen) biographischen Abriß bis zu Beethovens Vertaubung, die Geschichte dieser Erkrankung selbst und eine allgemeine Charakterisierung der Gesprächshefte als Einführung sowie allerhand Anmerkungen geboten hat. Der Verlag hat der Veröffentlichung eine ihrer Bedeutung angemessene, sehr würdige Aufmachung zugestanden: Mustergültiger Druck, gutes Papier, allerhand Bild- und Faksimilebeigaben.

Ein anderer Münchener Verlag hat den Beethovenkennern kürzlich eine weitere schöne Gabe beschert: Just auf den 60. Geburtstag Adolf Sandbergers brachte der Drei Masken-Verlag als zweiten Band von dessen Ausgewählten Aufsätzen zur Musikgeschichte die Forschungen, Studien und Kritiken zu Beethoven und zur Beethovenliteratur heraus. Da der schöne Band fast zwanzig, mitunter sehr umfangreiche Beiträge enthält, ist es hier natürlich unmöglich, auf jeden einzelnen einzugehen. Darauf zurückzukommen oder dazu Stellung zu nehmen, muß Gelegenheitssache der Forschung bleiben. Daran achtlos vorüberzu gehen, käme aber für diese einer Unterlassungssünde gleich. Hier sei nur gesagt, daß die meisten dieser Aufsätze wertvolle Beiträge zur Biographie Beethovens und seiner Umgebung bilden, ein kleinerer Teil stilkritischer und ästhetischer, ein anderer allgemein kritischer Natur ist und daß ein Anhang — als Ergänzung von der Abhandlung „Leonore von Bouilly und ihre Bearbeitung für Beethoven" — die Originaltexte von J. N. Bouillys Léonore ou l'amour conjugal (Paris 1798) und von Josef Sonnleithners Fidelio (Wien 1805) bietet. Schließlich sei der erste grundlegende Aufsatz „Zur Geschichte der Beethovenforschung und Beethovenliteratur" noch als besonders bedeutungsvoll hervorgehoben. Dieser Aufsatz und mancher andere greifen weit über die Bestrebungen der Sonderforschung hinaus und gehen auch bloße Musikfreunde an; worunter natürlich nicht solche in Gänsefüßchen verstanden sein sollen.

Zu den wertvolleren Beiträgen zur biographischen Beethovenforschung ist auch das Buch „Beethoven im Kampfe mit dem Schicksal", das Max Reinitz im Rikola-Verlag in Wien erscheinen ließ, zu rechnen. Hier wird einmal verdienstlicher Weise von einem kundigen Juristen die lebenspraktische Seite des Meisters ins rechte Licht gesetzt, und die Quintessenz des ganzen Bu-

ches dürfte richtig etwa so zu formulieren sein: Obgleich Beethoven im allgemeinen beim Schaffen durchaus idealistisch dachte, obgleich sein Schaffen selbst also keineswegs von seinen Finanzen reguliert wurde und obgleich er in allen sonstigen manuellen Handlungen einen durchaus unpraktischen Sinn bekundete, hat er doch den Kampf mit dem Schicksal bis aufs Messer aufgenommen: mit den Verlegern, den Nachdruckern, mit seiner Umgebung und dem Alltage. Worin er sich selbst nicht für urteilsfähig genug hielt, ließ er sich von maßgebenden Personen beraten; Alltäglichkeiten, deren Erledigung ihm zu umständlich war, überließ er der Vorsorge von Freunden. Der Tondichter war also in allen wichtigen Lebensangelegenheiten durchaus praktisch eingestellt, lebte in dieser Welt wie nur einer. Neben diesen Ergebnissen verdankt man dem Verfasser auch einige neue wichtige Forschungsresultate. Hinter solchen Vorzügen des Buches treten einige wenige Irrtümer und Versehen als ganz unwesentlich zurück.

Im Anschluß an diese vornehmlich biographisch eingestellten Bücher sei bemerkt, daß Theodor v. Frimmel, der rüstige Senior des Beethovenschrifttums, soeben das zehnte Heft seiner Beethovenforschung im Verlag von J. Thomas in Mödling veröffentlicht hat. Es enthält nur eigene Aufsätze des Herausgebers (Beethovens Aufenthalte in den böhmischen Bädern, Beethovenstellen aus zeitgenössischen Briefen, Neue Beethovenschriften) und legt Zeugnis ab von seiner unverminderten Spannkraft und Liebe zur Sache. Auch zwei andere wichtige neue Aufsätze aus seiner Feder seien wenigstens kurz erwähnt: „Beethoven und das Ehepaar Streicher "in dem vorbildlich schön ausgestatteten „Altwiener Kalender für das Jahr 1925" (Amalthea-Verlag in Wien) und „Beethoven und Goethe" in Breitkopf & Härtels zweitem Jahrgange ihres Jahrbuches „Der Bär".

Das einzige Buch über den Tonmeister, das seinen Lebensgang und seine Werke gleicherweise berücksichtigt, ist Leopold Schmidts „Beethoven, Werke und Leben", der im Wegweiser-Verlag in Berlin erschienen, aber nur von den Mitgliedern des Volksverbandes der Bücherfreunde zu beziehen ist. Ein der Sache gut dienendes Buch, mit Liebe und ohne Prätentionen geschrieben. Am wichtigsten erscheinen mir hier die für weiteste Kreise von Musikfreunden berechneten Erläuterungen der Werke, die, wenn auch nirgends eigentlich tief, so doch aus großer musikalischer Kenntnis und Erfahrung heraus geschrieben sind. Das rein Biographische hält hingegen der neuesten Forschung nicht immer stand. Ich erwähne nur zu S. 117, daß selbst La Mara in einer neueren Veröffentlichung von dem Gedanken abgekommen ist, Therese Brunsvik könne die „Unsterbliche Geliebte" gewesen sein. Aber trotzdem kann das Buch neben Frimmels und Ernests volkstümlich eingestellten Büchern als neuer „Volks-Beethoven" empfohlen werden.

Die Veröffentlichungen aus den Beständen des Beethovenhauses in Bonn werden mit einem neuen wertvollen Hefte in dankenswerter Weise fortgesetzt. Die neueste wurde von Arnold Schmitz bearbeitet und heißt: Unbekannte Skizzen und Entwürfe. Untersuchung, Übertragung, Faksimile. (3. Heft der von Ludwig Schiedermair herausgegebenen Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Verlag des Beethovenhauses in Bonn; für den Buchhandel: Kurt Schroeder, Verlag, Bonn). Im Anhange findet man nachgebildet: den fertigen Entwurf eines (von Beethoven dann verworfenen) zweiten Trios zum Scherzo des Streichtrios W. 9 I, den fertigen Entwurf einer bisher unbekannten Allemande in A-Dur, eine Skizze des Flohliedes aus dem Faust sowie eine Reihe längerer oder kürzerer skizzenhafter Aufnotierungen, die der Meister, soweit zu sehen, später nicht verwendet hat. Schmitz hat diese Entwürfe in denkbar sorgfältiger Übertragung wiedergegeben und sachkundig erläutert. Seine Einleitung geht auf das Wesen und die Bedeutung der Veröffentlichungen Beethovenscher Skizzen im allgemeinen ein. Das Heft gehört zu den bemerkenswerteren Beethovenschriften der letzten Jahre. Dr. Max Unger.

FRITZ CASSIRER: Beethoven und die Gestalt. Ein Kommentar. 1925. 8°, 258 S. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, Berlin und Leipzig.

Hinter diesem Buche stand zweifellos viel Liebe zu einem Gegenstande: dem Kunstwerk Beethovens; doch welcher Musiker liebte das nicht von ganzem Herzen; aber auch viel sorgfältige und mühsame Arbeit spricht für es und seinen Verfasser. Es spricht auch eine nicht alltägliche intellektuelle und aesthetische Kultur aus ihm. Mir scheint, sogar zu viel. Der Aesthet im Verfasser überwuchert den Künstler, und verführt diesen, seine Erlebnisse mit Beethovens Werken in so eigenbrötlerischer Darstellung zu bieten, daß wenig Belehrung und Genuß dabei zu gewinnen ist.

Cassirer bringt Analysen von vierzehn Hauptwerken des Meisters, dazu ein ganz knappes Vor- und Nachwort, nebst einer Tafel seiner Zeichen und einer „Note über das Metrum". Das bleibt zunächst alles höchst mystisch. Beim näheren Nachsehen bemerkt man, daß der Verfasser vorwiegend von Riemann herkommt (wo sollte ein Analyst sonst wohl herkommen?). Aber Riemanns Gedanken werden nicht ausgebaut, sondern verschleiert. Auch bleibt der Verfasser nicht bei einer rein musikalischgegenständlichen Betrachtungsweise, sondern biegt oft und gern ins dichterische und philosophische aus. Neukantische Gedanken huschen durch den Text.

Aus Überzärtlichkeit wird die Sprache oft verschroben: (S. 137) „Das Leiden der Kreatur, dar-

gestellt am Leiden der Terz! Ein echtes Leiden. Richtungslos, rhythmuslos, bald groß, bald klein, bald fast zerpreßt, durch das Haus wandernd ohne festen Ort — bleibt sie Terz, leidet als Terz ([b] erlebt geringer)". Oder: (S. 251) „Beethoven starb an diesen letzten Quartetten". Ach nein, der Nüchterne weiß es besser: das endliche Dasein dieses Ideenfürsten endete leider nicht so poetisch.

Daß die musiktheoretischen Grundlagen des Verfassers anfechtbar sind, tun bereits diese zwei Sätze kund: (S. 251) „Die alten Formen sind ausgelebt. Sämtlich sind sie der Empfindung als bloße Schemata entlarvt". Ein Schema lebt sich, wie eine Denkkategorie oder ein Typus niemals aus. Den Grundirrtum Riemanns von der Allherrschaft des achtmotivigen Periode kleidet Cassirer in den Ausspruch (S. 255): „Das metrische Haus zerfällt in acht Kammern."

Die Lektüre z. B. der Analyse von op. 110, über das ich vor vielen Jahren einst ein kleines analytisches Buch schrieb, blieb für mich so gut wie ergebnislos in ihrer orakelhaften Haltung. Cassirer wird mich wegen meiner auf Klarheit des Denkens gerichteten Einstellung zur Musikanalyse als untauglich zur Bewertung seiner Arbeit erklären. Ich will über sein Buch nicht richten, sondern mich auf diese Andeutungen meiner Gedanken und Gefühle, die es auslöste, beschränken. J. H. Wetzel.

J. H. WETZEL: Beethovens Violinsonaten nebst den Romanzen und Konzert. 1. Band. 8 , 402 S. Max Hesses Verlag Berlin W. 15.

Die Analysen der Beethovenschen Violinsonaten bieten eine Unmenge interessantester Einblicke in das Schaffen des Meisters und sind eine Fundgrube und ein unentbehrliches Nachschlagewerk für junge Komponisten. Ob ein ausführender Künstler durch die Analysen innerlich bereichert, ob sein Vortrag dadurch stärker wird, möchte ich bezweifeln. Wohl wird einem durch eine so interessante Analyse vieles klar, sicher hilft sie manchem über diese oder jene Klippe hinweg. — Dem Dilettant wird durch das Werk der nötige Respekt vor dem Kunstwerk Beethovens beigebracht — aber der richtige Künstler und Musiker wird seiner Intuition folgen, und „wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen" — Prof. Robert Reitz.

GEORG GÖHLER. Konzert für Klavier und Orchester in C. Solostimme mit 2. Klavier (Orch.-Auszug). C. A. Klemm, Leipzig-Chemnitz.

Dieses eben erschienene Werk ist in der Reinheit, mit der es klassische Prinzipien mit Ausschluß jeder Romantik vertritt, etwas ganz besonderes in der heutigen Musik und man wird seiner Uraufführung durch Max Pauer Anfang nächsten Winters mit Spannung entgegensehen dürfen. Wie ist es möglich, wird da mancher fragen, daß heute noch etwas Derartiges geschrieben werden kann? Darauf wird die Antwort nur heißen können: Erstens muß man als unromantischer Mensch schon auf die Welt gekommen sein, dann aber die klassische Kunst in ihren Mitteln bis ins Innerste erlebt und zu seinem Besitztum gemacht haben, weiter den Mut besitzen, sich vollkommen so auszudrücken, wie es in uns lebt, vor allem aber etwas von jenem Feuer und jener Gefühlsstärke in sich haben, die uns immer wieder bei Werken der Klassiker erfüllen und hinreißen. Und das ist bei diesem Konzert in einer selbst die Freunde Göhlers überraschenden Weise der Fall. Ich halte es für einen künstlerischen Wurf ganz besonderer Art, sich gründend auf einen gerade heute erstaunlichen, trotzig-männlichen Lebensmut, der in den beiden letzten Sätzen — das Konzert hat deren vier — sich in einem Feuer kundgibt, daß förmlich die Funken sprühen. Dabei findet sich nichts von subjektiven Bekenntnissen, der Zuhörer wird nicht mit „Leiden und Freuden" eines Künstlers behelligt, sondern das Ganze steht in jener überpersönlichen Weise vor uns, die gar nicht unmittelbar an den Schöpfer denken läßt. Vor allem, welch männliche Kunst. Heute, wo Jünglinge, die nie zu wirklichen Männern reifen und verunglückte Männer das erste Wort in der deutschen Musik führen, kann dieses Moment nicht stark genug hervorgehoben werden. Man glaube nicht, daß ich über das Werk zu viel sage, da es in neuer Ausgabe für zwei Klaviere — d. h. der Orchesterpart klaviermäßig bearbeitet — erschienen ist und, von einzelnen Partien abgesehen, keine besonderen technischen Schwierigkeiten bietet, kann das Urteil ohne weiteres nachgeprüft werden. Im einzelnen sei nicht auf das Werk eingegangen. Obwohl entwicklungsmäßig sich äußernd, steht jeder Satz in sich geschlossen da, fest geformt und in seinem Ausdruck schnurgerade auf sein Ziel gehend. A. H.

HANS F. SCHAUB: op. 7. Orchestersuite aus der Musik zu dem Märchenspiel „Nußknacker und Mausekönig". N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Die Suite bringt anspruchslose, gut instrumentierte Gelegenheitsmusik, wie sie das Theater für seine Weihnachtsmärchen fordert. Die aus lustigen Motivchen aufgebaute Ouvertüre läßt straffe Konzentration vermissen und bevorzugt im Aufbau ein loses Nebeneinander. Innige Gefühlstöne schlägt das Intermezzo an, in seiner Einfachheit der gelungenste Satz der Suite. Vier flüssig geschriebene Ballettmusiken und ein grotesker Marsch — im Trio schöne Gesangsmelodie — schließen das Ganze ab. Georg Kiessig.

PAUL KLETZKI: op. 7, Sinfonietta e-Moll für großes Streichorchester. N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Ein Werk voll Wärme und Kraft, in dem eine wirkliche Begabung sich zeigt. Dem Boden einer gesunden Moderne entsprossen, nimmt diese, eigenes Gesicht weisende Musik durch ihre Ausdrucks- und

Erfindungskraft, wirklich gekonnte Polyphonie und vielgestaltige Rhythmik für sich ein. Der leidenschaftlich phantastische erste Satz mit seinem warm aufblühenden zweiten Thema ist von sicherer Hand gestaltet und in seiner Geschlossenheit von den folgenden Sätzen nicht erreicht. Im losen gefügten langsamen Satz klingt es von innen — im D-Dur Mittelteil leise Beeinflussung durch Richard Strauß. Der schöne Einzelheiten aufweisende Schlußsatz läßt die Konzentriertheit des ersten vermissen, überrascht aber durch die machtvoll aufgebaute Schlußsteigerung, die leider durch die angehängte Stretta abgeschwächt wird.

Hervorzuheben ist noch die virtuose Herrschaft über das mehrfach geteilte Streichorchester, das in allen seinen Klangmöglichkeiten ausgenützt ist.

Georg Kiessig.

THEODOR BLUMER: Quintett für Blasinstrumente (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott), op. 52. Julius Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Das Quintett, welches im Gewandhaus bei seiner 2. hiesigen Aufführung recht gut gefiel, zeichnet sich — wie alle Arbeiten Blumers — durch Wohlklang sowie wirksame und feinsinnige Verwendung der Bläser aus. Sehr sicher und geschmackvoll, aber etwas reichlich, sind die Modulationen, welche teils auch den Aufbau der Sätze beeinflussen, während auf eine Entwicklung der Gedanken aus sich heraus weniger Wert gelegt wird. Wir haben es mehr mit einem Aneinanderreihen und teilweisen Verarbeiten von verschiedenen — in der Grundstimmung gut abgetönten Motivbildungen zu tun. Innigere und tiefere Stellen erklingen u. a. nach dem Hauptthema des ersten Satzes und in der Romanze.

Wir würden es begrüßen, wenn Blumer nunmehr sein hervorragendes Können in den Dienst einer größer angelegten Arbeit stellen würde; doch wird auch dieses Werk mit seinen witzigen und lebhaften Bläserrhythmen den Ensembles viel Vergnügen bereiten.

Kurt Kern.

ALFRED RAHLWES op. 1. Legende für Violine und Klavier. Steingräberverlag, Leipzig.

Ein klangvolles, dankbares, wenn auch nicht sehr originelles Vortragsstück.

J. DONT-HANSMANN op. 39,3. Gradus ad Parnassum. Steingräberverlag, Leipzig.

Der Gradus ad Parnassum von Dont ist ein vorzügliches Studienmaterial für Geiger und verdiente viel mehr Verbreitung. Die Ausgabe von Hansmann ist sehr sorgfältig, peinlich genau, der Druck ausgezeichnet.

Prof. Robert Reitz

N. MEDTNER: Russisches Märchen. op. 42 Nr. 1. Klavier zweihändig. J. H. Zimmermann, Leipzig, Riga, Berlin.

Gediegene Musik, durch sehr schöne, durchsichtige Arbeit ausgezeichnet, in der Erfindung jedoch ziemlich matt und kurzatmig. Vor allem für deutsches Empfinden gegenüber dem Gehalt viel zu lang ausgesponnen und daher ermüdend.

Hugo Sočnik

WOLFRAM GRIESSBACH: Rapsodia española. Klavier 2händig. Raabe & Plothow, Berlin.

Man möchte diese „Komposition" für einen faulen Witz halten, oder sollte diese Bearbeitung spanischer Themen für kindliche Gemüter nach dem Muster von Gustav Lange etwa doch ernst gemeint sein? Schade um das Papier.

Hugo Sočnik

ARTHUR WILLNER: Tanzweisen für Klavier zu 2 Händen. I. und II. Universal-Edition.

Willner schreibt nicht nur einen ausgezeichneten Klaviersatz, sondern besitzt dabei auch das feurige Temperament eines Musikanten, der 24 Tanzweisen komponieren kann, ohne langweilig zu werden. Jedes der Stücke ist ein ausgeprägter Charakterkopf. So klingen aus Nr. 7 (einer verkappten Polonaise) die chevaleresken Tanzrhythmen Polens, Nr. 17 ist ein ekstatischer Walzer, Nr. 18 eine Mazurka von melancholisch- Chopinscher Romantik, Nr. 19 beherbergt die gewalttätigenElemente eines Foxtrots und Nr. 23 ist eine im Bachschen Geiste geschriebene Invention usw. Bei alledem ist der Stil durchaus einheitlich, wie denn auch Willner eine wirklich elementare Natur ist, so daß sich auch die gelegentliche Anwendung modernster Klangmittel ohne allen Zwang ergeben. Die thematische Arbeit ist vortrefflich, der Komponist kennt das Geheimnis des 2- und 3stimmigen Klavierkontrapunktes und zieht daraus seine besten Kräfte. Besonders bemerkenswert ist die Verwendung moderner kühner Tanzrhythmen. Die Stücke erfordern immerhin einen durchgebildeten Klavierspieler, so daß sie für das Repertoire unserer Konzertpianisten recht wohl in Betracht kommen.

W. Weismann.

ZWEI MELODRAMEN: „Die Wiederkehr der Ginevra Amieri". Von A. Schmidt-Volker. Musik von Kurt Merling. Rainer Wunderlich Verlag, Leipzig.

Der Hauptreiz dieses Stückes liegt in dem, einer ital. Legende entnommenen, mit einer unerwarteten Pointe schließenden Stoffe und seiner teils in Prosa teils in Versen abgefaßten poetischen Gestalt. Die Musik beschränkt sich auf eine zartgetönte, stimmungsfördernde Untermalung der in ungebundener Rede geschilderten Situationen und Vorgänge. Wenn aber der Klangzauber des Verses einsetzt, schweigt sie — ein aparter Zug.

„Schön Hedwig". Von F. Hebbel. C. F. W. Siegel, Leipzig. Die 1906 entstandene Vertonung W. Flaths steht begreiflicherweise noch stark unter Wagners Bann, schmiegt sich jedoch geschickt der Dichtung an. Im ganzen aber vieux jeu.

Emil Petschnig.

Kreuz und Quer

Vom „bedeutendsten Neutöner des Volksliedes".

Zu den kritischen Ausführungen von K. Dèzes im letzten Heft (S. 238) ließ sich Prof. F. Jöde dahin vernehmen, daß er sich allerdings zu der angeführten Beurteilung bekenne, diese aber vor zehn Jahren gefällt worden sei und zu seinen Jugendsünden gehöre; ferner handelte es sich damals lediglich um Lautenlieder; die fehlerhafte Klavierbegleitung ist neueren Datums. — Wir freuen uns, unseren Lesern von dieser, Jöde entlastenden Erklärung Mitteilung machen zu können. Die Schuld trifft insofern den Verlag, als er Jödes einstige Beurteilung zu Werbezwecken für die neulich erschienenen „Lieder im Volkston zum Klavier" benützte. Mit der Propaganda-Abteilung selbst eines Hauses wie von E. Diederichs ist nun einmal nicht zu spaßen; schwupps, sitzt man drinnen.

Eine italienische Opern-Erstaufführung in Altenburg i. S.

Die deutsche Uraufführung der Oper: Francesca da Rimini von R. Zandonai war deshalb überaus verdienstlich, weil sich nunmehr die Frage entscheiden läßt, ob Deutschland Veranlassung hat, sich mit der Oper dieses hervorragenden Italieners ernstlicher zu beschäftigen. Ich möchte, bei voller Anerkennung der Qualitäten dieser Oper, die Frage verneinen und zwar deshalb, weil Zandonai ein Spezifisches nicht besitzt —, das Stück, nach d'Annunzios Tragödie ziemlich langstielig als „Musikdrama" bearbeitet, hätte in der Musik so eine Art italienischen Tristan und Isolde abgeben können —, seine allgemeinen musikalischen und dramatischen Fähigkeiten aber nicht derart bedeutend sind, daß Deutschland etwas Wesentliches verliert, wenn es ihn nicht kennt. Obwohl Zandonai die guten Operninstinkte seines Volkes vertritt, fehlt ihm das eigentlich Italienische doch beträchtlich; die internationale Sprache liegt ihm bedeutend näher. Wie würden wir einen rassigen, echten Italiener begrüßen, der unsern deutschen Opernkomponisten offenbarte, wo nun einmal die stärksten künstlerischen Quellen fließen! So aber ist dies nicht möglich, weshalb an dieser Stelle nähere Ausführungen unterbleiben dürfen. — Die vor einem Forum zugereister Fachleute sich abspielende Aufführung — über die nur eine Stimme des Lobes herrschte — zeigte einer gewissen Allgemeinheit, in welch' ausgezeichneter Verfassung sich das Altenburger Landestheater befindet und was auch an kleineren Bühnen geleistet werden kann. Man bekam treffliche Stimmen zu hören (K. Bredsten als Francesca, W. Schär als Paolo), die Spielleitung R. O. Hartmanns zeichnete scharf und natürlich, wie seine Bühnenbilder lebhaft geschaut sind, und mit welcher Verve und Biegsamkeit Dr. Göhler auch einer derartigen Musik gegenüberstand, mag man zahlreichen anderen Berichten entnehmen. Gerade deshalb aber, weil die Aufführung hohen Anforderungen genügte, läßt sich über das Werk mit ziemlicher Sicherheit urteilen.

Die Schützsche Matthäuspassion

kann man in Leipzig regelmäßig um die Osterzeit hören, und zwar in der Johanniskirche unter Kantor Röthig. Allerdings wird sie nicht rein geboten, sondern mit Orgelbegleitung in den Rezitativen sowie mit Chorälen, die Röthig glücklicherweise sehr beschränkt hat. Es ist nun schon einmal so, daß der Choral zu Schütz nicht paßt und passen will, wie denn seine Stellung zum kirchlichen „Volkslied" eigenartig genug gewesen ein muß; offenbar verschmähte es seine aristokratische Kunstauffassung. Einen ganz falschen Zug trägt auch die Orgelbegleitung in das Bild hinein und man wird es wohl wieder — getan hat es früher B. F. Richter an der Lutherkirche —, mit dem originalen, liturgischen Lektionston versuchen müssen, wenn diese Passionswerke in Reinheit wirken wollen. Zudem ermüdet die Orgelbegleitung und ferner können sich die Solosänger ohne sie freier bewegen; durchschnittlich könnte auch das Tempo lebhafter sein. Fast zu fein hat Röthig die Chöre schattiert, wodurch etwas von ihrem elementaren und treu-

herzigen Wesen verloren geht. Das Interesse für das Werk war dieses Jahr bedeutend stärker als früher, immer geschlossener rücken nun einmal frühere Musikkulturen in unser Musikleben ein.

Von Wagners szenischen Vorschriften auffällig abzuweichen

sollte man unter allen Umständen bleiben lassen; denn es entsteht sonst sicher Unsinn. Die Herren Spielleiter mögen sich doch ja vor Augen halten, daß der Dramaturg Wagner sie alle miteinander ähnlich überragt wie der Musikdramatiker die heutigen Opernkomponisten. In der neuen, kostbaren und teilweise sehr schönen Inszenierung des „Parsifal" im Leipziger Theater (Bühnenbilder: P. Aravantinos, Bühnenleitung: W. Brügmann) erlebte man z. B. folgendes: Die Garteninszenierung des 2. Akts ist derart einseitig auf die Blumenmädchen eingestellt, daß Kundry nicht, wie vorgeschrieben, ganz allein auf einem Blumenlager sichtbar wird, sondern sie sich zu den Blumenmädchen begibt, unter sie vor deren Abfertigung sich mischen und dadurch eine so überflüssige und verlegene Nebenrolle spielen muß, daß die ganze Szene in geistiger Beziehung ruiniert wird. Am Schluß erlebt man etwas Ähnliches mit Klingsor: da die vorgeschriebene Burgmauer fehlt, muß sich der Zauberer in den Garten begeben, dort seinen Speer abschießen und steht nun wirklich während der Rede Parsifals wie einer da, der sein Pulver verschossen hat, und richtig, jetzt begibt er sich noch während derselben weg, vermutlich, um einen besser treffenden Speer zu holen. Das alles ist die reine Unmöglichkeit selbst, wobei das Bezeichnende noch darin zu suchen ist, daß gröbste Verstöße gegen den Sinn — von kleineren gar nicht zu reden — heute gar nicht mehr bemerkt werden. Und das ist symptomatisch: Vor lauter moderner tiefsinniger Regiearbeit ist man einfachsten dramatischen Forderungen gegenüber blind geworden. Auch hinsichtlich der Beleuchtung gäbs manches zu bemerken: tiefster Sonnenhimmel (erste Szene) und ganz mattes Licht, umgekehrt, strahlende Landschaft (Auenszene) und katzengrauer Himmel. Alles wohl der Farben-„Symphonie" zuliebe! Wie gesagt, vieles Schöne — der Tempel enttäuschte —, aber auch gar manches Verkehrte. Die musikalische Durcharbeitung, unter Brecher war sehr sorgsam, doch deckte das Orchester oft so sehr, daß die Deutlichkeit, auch wegen teilweise schlechter Artikulation, viel zu wünschen übrig ließ. Außergewöhnliches wurde in den Chören geleistet. Und noch etwas: Läßt man sich die Inhaltsangabe der Werke in den offiziellen „Leipziger Bühnenblättern" von der Schülerin einer höheren Töchterschule anfertigen? Wie reizend liest sich z. B.: „Parsifal läßt sich von ihr küssen, übersieht dann aber die Lage und versteht, wie Amfortas Hilfe zu bringen sei." Oder: „Alles versinkt; Parsifal verschwindet." So ein Zauberer, der Wagner!

Eine auffallende Parallele (Registerarie und Anakreon)

Da mir musikwissenschaftlich bisher nicht bekannt geworden ist, daß zwischen der berühmten sogenannten Registerarie des Leporello im „Don Juan" und dem Gedicht des Anakreon, betitelt „Die Liebschaften", eine auffallende Parallele herrscht, so ist es vielleicht von Interesse, die beiden Texte einmal nebeneinander zu setzen. Mozart kann den Anakreon, wenigstens im Original, nicht gekannt haben. Dem Dichter des Textbuches vom Don Juan, dem Abt Lorenzo da Ponte, darf man aber wohl zutrauen, daß er mit dem alten, ewig jungen Dichter der Lebensfreude vertraut gewesen ist.

Ich zitiere die Registerarie nach der bekannten Ausgabe von Hermann Mendel, das Anakreontische Lied nach der Übersetzung von H. A. Junghans.

1. Da Ponte.	2. Anakreon.
Schönes Fräulein!	Wüßtest der Bäume Blätter
Dieses kleine Register	Du alle mir zu zählen,
Gibt von einigen Herzensgeschichten	Könntest die Zahl der Wogen
Meines Herrn einen kleinen Prospektus:	Im Meere mir ergründen,
Wenn's beliebt, so laufen wir's durch:	So solltest du mir einzig,
Hier 400 im feurigen Welschland.	Wie oft ich liebte, künden.
Da 200 im kälteren Deutschland.	Zuvörderst aus Athen
Hier 101 in dem pfiffigen Frankreich.	Nimm 20 Mädchen an
Aber in Spanien 1003 etc. — —	Und 15 andre noch!

Reih' aus Korinth daran
Gleich ganze Mädchenscharen,
Achajas Töchter sind
In Liebe wohl erfahren!
Zähl' noch von Lesbos mir
Bis zu Ionien hin,
Aus Kavien und aus Rhodos
Zweitausend Liebchen hin!...
„Zweitausend?"!... Schreibe nur!

Noch nannt' ich Syros nicht,
Schwieg von Kanobus stille,
Von Kretas reichen Städten,
Wo nur herrscht Eros' Wille.
Was hilft's, daß ich noch nenne
Dir außerhalb Gadeiras,
Aus Baktrien und Indien
Mädchen, für die ich brenne?

Dr. Karl Kock (Hamburg).

Eine Sinfonie für zwei Klaviere

dürfte zum ersten Male geschrieben worden sein und man darf ihr, weist sie einen so bedeutenden Wert auf wie das op. 50 von H. Zilcher, wohl etwas mehr Teilnahme entgegenbringen als es von seiten der Tagespresse bis dahin geschah. In Leipzig machten die Pianisten Weinreich und Verbeck mit dem neuen, bei Breitkopf & Härtel erschienenen Werk bekannt, auf das sattelfeste Klavierspieler mit Nachdruck hingewiesen seien. Hinsichtlich rein musikalischer Erfindung steht Zilcher unter den deutschen Komponisten fast an erster Stelle, man ist fast immer überrascht, mit wie viel musikalischen Einfällen er antritt. Sicher, Zilcher kämpft nicht mit ihnen, sie werden nicht zu jenem Erlebnis, das jedem Werk eine eigene Stellung sichert, sondern sie lösen sich fast zwanglos ab, werden musikalisch ohne weiteres objektiviert, mit sehr bedeutendem Können in Reih und Glied gestellt und nun wickelt sich ein musikalischer Prozeß ab, der den Spieltrieb in einer heute seltenen Weise befriedigen kann. Am reichsten ist naturgemäß der erste Satz, der sowohl Einflüsse von Bach wie der Klassiker und Romantiker verwebt; ein Intermezzo wendet die Fugierung bei einem über dreiundeinhalb Oktaven sich erstreckenden, huschenden Thema an, der eigenartigste Satz des Werks. Der Schlußsatz ist ein bis zu feurigen Steigerungen sich erhebender Variationensatz. Das Werk machte in der trefflichen Ausführung einen starken Eindruck.

Die Alpensinfonie in Paris

Nunmehr, nach 10 Jahren ihrer Entstehung, ist die Alpensinfonie in Paris zur dortigen Erstaufführung gelangt. Deutsche Blätter wissen von sensationellen Erfolgen zu berichten, und man könnte der Annahme sein, diesem Werke, das in Deutschland seine Zeit hinter sich hat, stehe etwa eine neue Blütezeit in Frankreich bevor. In französischen Musikkreisen jedoch scheint man sich hinlänglich über die Beschaffenheit des Werkes im klaren zu sein, und wenn ein Musikschriftsteller — es ist Jean Chantavoine, der geistreiche Mitarbeiter des „Menestrel" — in seinem ausführlichen Referat in der 1. Märznummer ebengenannten Blattes Ausdrücke wie „Touristensinfonie" u. a. anwendet, so beweist das nur, daß man mit ziemlicher Schärfe erkannt hat, daß in dem Werke weder eine metaphysische noch naturalistische, sondern eine sogar ganz fatal-materialistische Seite zum Durchbruch kommt. So lesen wir z. B., daß es sich hier lediglich um einen Touristen handele, der in seinem „Rucksack" zwar keinen Byron, wohl aber „belegte Brötchen" und einen Bädeker mit sich führe; das Ganze schmecke allzusehr nach „Fremdenverkehrsverein" usw.

Neben diesem zollt Ch. natürlich der technischen Meisterschaft und dem „visuellen Klangsinn" von Strauß volle Anerkennung, bemerkt aber dabei, daß „wenn man hier die breite melodische Fülle und Vollblütigkeit seiner Harmonie wieder trifft, man nicht vergessen darf, daß Strauß dies alles schon anderswo mit mehr Stärke und Plastik zum Ausdruck gebracht hat".

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Faust", nachgelassene Oper von F. Busoni (Dresdener Staatsoper).

„Das Himmelskleid", Oper von E. Wolf-Ferrari (Mailänder Scala).

„Der Mazurka-Oberst", Kom. Oper von Lortzing, neuer Text von Wilh. Jakoby, bearb. v. H. Spangenberg (Staatstheater Wiesbaden und Landestheater Gotha, im September).

„Fransesco d'Assisi", Oper von Cesare Nordio (das Werk findet 1926 anläßl. der 700jähr. Todesfeier des Heiligen seine Urauff. in Italien. Nordio, der kürzlich an das Liceo Musicale in Bologna berufen wurde, war s. Z. Schüler von Max Reger am Leipziger Konservatorium).

„Abu Hassan" von C. M. von Weber, in der Neubearbeitung von Werner Willy Göttig (Hessisches Landestheater Darmstadt, im Rahmen eines deutschen Singspielabends) . Das Werk erscheint im Verlage der Seiboldschen Druckerei in Offenbach a. M.

Musik zu Shakespeares „König Lear" von B. Paumgartner (Wien, Theater an der Josefstadt).

Konzertwerke:

Ernst Kunz: „Huttens letzte Tage" nach der Dichtung von C. F. Meyer für Männerchor, Solo und Orchester (Bern).

F. Draeseke: „Der Schwur auf dem Rütli". I. Teil für Männerchor (Dresdner Männergesangverein unter Albert Finke, der das Werk und einen handschr. Klavierauszug desselben von Franz Liszt auf der Dresdner Stadtbibliothek entdeckte).

Kurt Striegler: „Hunnenschlacht", Männerchorwerk (ebenda).

Hermann Henrich: „Suite concertante" für Orchester und Solostreichquartett (Duisburger Musikfest) im September.

J. Sibelius: 6. (?) Sinfonie (Gloucester, Three Choirs Festival im September unter Leitung des Komponisten).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Die Liebe zu den drei Orangen" von Serge Prokofieff (Kölner Opernhaus).

„Mira" von Kurt Overhoff (Stadttheater Essen.)

„Das Liebesband der Marchesa", komische Oper von Wolf-Ferrari (Dresdner Staatsoper).

„L'Enfant et les Sortilèges", lyrische Fantasie in 2 Akten nach einer Dichtung von Madame Colette von Maurice Ravel (Theater in Monte-Carlo).

„Falstaff". Oper von Gustav Holst (Manchester).

„Fürst Igor", Oper in Vorspiel und 4 Akten von A. Borodine (Nationaltheater Mannheim).

„Orpheus" (Favola in musica 1607) von C. Monteverdi. Neugestaltung von Carl Orff (ebenda). Nach dem Bericht unsers Mannheimer Referenten machte das Werk einen erschütternden Eindruck.

„Traumspiel", Oper nach einem Text von Strindberg von Julius Weismann (Duisburger Stadttheater, unter Kapellmeister Paul Drach).

Konzertwerke:

Th. Albin Findeisen: Konzert für Kontrabaß und Orchester (Städt. Orchester Flensburg unter seinem Leiter Kurt Barth).

Herbert Brust: Streichquartett op. 2. Lenzewski-Quartett (Frankfurt a. M.) Konzentrische Musik f. Violine und Klavier op. 4. (Königsberg i. Pr., Bund für neue Tonkunst).

Robert Kurt v. Gorrissen: „Der Weg", Abendkantate für gemischten Chor, Sopransolo, Violine und Orgel op. 3. (Christuskirche Hannover).

Hugo Kauder: Solosuite für Flöte (Berlin).

Ottorino Respighi: „Sinfonia Drammatica" (New-Yorker Philharm. Orchester unter W. von Hoogstraaten).

Robert Gaida: Oratorium „Johannes der Täufer" (Königshütte).

Joseph Haas: „Variationen über ein Rokokothema" für Orchester (Köln, unter Hermann Abendroth).

Hermann Unger: „Hymnus an das Leben", nach Worten Emile Verhaerens für Baritonsolo, gem. Chor, Orchester und Orgel, op. 25 (Duisburg, unter P. Scheinpflug).

Adolf Bauer: Streichquartett cis-Moll, op. 38. (Bonner Streichquartett).

Wladimir Vogel: Streichquartett (1924) (Roth-Quartett).

Max Rostal: Sechs Skizzen für Violine und Klavier (Berlin, der Komponist und Waldemar Liachowski).

E. W. Sternberg: „Östliche Visionen", ein Klavierzyklus (Berlin, Franz Osborn).

Viktor Ullmann: Sinfonische Phantasie mit Tenorsolo, Hans Schimmering: „Die Kirschblüte", Dichtung für Bariton und Orchester, Erwin Schulhoff: Variationen für Orchester (Philharm. Konzerte des Prager deutschen Theaters). Die beiden erstgenannten Komponisten sind Kapellmeister am deutschen Theater, der letztgenannte Musikkritiker und Klavierpädagoge. Es sind Kompositionen, die bestimmt erscheinen, der engeren Heimat erhalten zu bleiben; geschmackvolle Kapellmeisterarbeiten die einen (sinfonische Dichtungen), mehr Verstandesarbeit als mit Herzblut geschriebene Musik die anderen (Variationen). E. J.

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Händels Oratorium „Herakles" gehört in die Reihe jener überlebensgroßen Charakterwerke, deren Wiedergabe einen kühnen, großzügigen Geist erfordert. Guter Wille und fleißige Arbeit werden hier zu Vorbedingungen, die, wo der ebengenannte Geist fehlt, nur zu einem schwachen Eindruck der gigantischen Tragödie verhelfen. So blieb denn auch Barnet Licht mit seinen Lichtschen Chören nur in achtungsvoller Distanz zu dem ehrfurchtgebietenden Helden; der Zuhörer vermochte nur von ferne seine Riesenausmaße zu ahnen, was mit der Zeit natürlich sehr langweilig wurde. Die auf knapp 2 Stunden zusammengestrichene Aufführung zeigte im übrigen ein frisches Chormaterial mit allerdings dominierender Weiblichkeit. Die Haupt-Solopartien lagen bei Ilse Helling-Rosenthal, Martha Adam, Anton M. Topitz und Wolfgang Rosenthal in besten Händen. — Eine Aufführung der „Missa solemnis" von Beethoven durch den Riedelverein unter Max Ludwig (im Rahmen der Philharmon. Konzerte) stand auf beträchtlicher Höhe, vor allem, was die Chöre anlangt. Das Letzte gab sie nicht, nicht zum wenigsten auch wegen des hier ungenügenden Orchesters. Was da geleistet wurde, war z. T. wahre Hudelarbeit, die sich auch nicht durch einige etwas zu schnelle Tempi entschuldigen läßt. Wir haben schon öfters den Eindruck gehabt, das Orchester lasse sich unter fremden Dirigenten gerne gehen. Die Solopartien waren wiederum gut besetzt: Anni Quistorp, Elly Hartwig-Correns, A. M. Topitz und Rudolf Bockelmann, von denen wir besonders den wundervollen, mühelos jede Höhe gewinnenden Sopran von Frau Quistorp hervorheben möchten. — Ein weiteres Philharmonisches Konzert unter A. Szendrei brachte zum 1. Male das Klavierkonzert H-Moll op. 20 und die Sinfonie Nr. 2 in F-Moll op. 23, beide von Hermann Zilcher. Durch beide Werke geht ein tragischer Zug. Das starke, grundmusikalische, aber letzlich ganz in der Romantik verwurzelte Wesen des Komponisten scheint hier mit einer gewissen Hoffnungslosigkeit nach klassischer, scharf geschliffener Form zu streben. Es reicht auch fast zu Charakterthemen, auch straff gefaßte Partien gibt es, doch fehlt die strenge Logik der Klassik und damit 1. für das Klavierkonzert: das geistig freie, virtuose Spiel musikalischer Kräfte; 2. die für eine wahre Sinfonie so notwendige organische Plastik. Die romantische Anwendung der Kirchentonarten breitet über die Werke noch einen Schleier von eigenartiger Schwermut. Der Komponist, der sein Klavierkonzert selbst spielte, konnte für einen lebhaften Beifall danken. — Ein Passionsoratorium von H. von Herzogenberg konnte man in der Karwoche zweimal vom Universitätskirchenchor unter Prof. Hofmann hören. Daß auch heute noch die gemütlich-gemütvollen, auf die Dauer aber unerträglich langweiligen Lyrismen Herzogenbergs ihre andächtigen Zuhörer finden, ist ein Kapitel für sich. Der kraft- und saftlose Jesus Herzogenbergs ist ein würdiges Seitenstück zu den vor 30 Jahren (auch heute noch?) in christlichen Häusern so beliebten, weichlichen Christusbildern. Die Aufführung war übrigens gut, auch die Solisten (Martha Brautzsch, Martha Berger, Hanns Fleischer, Alfred Ludwig) gaben sich alle Mühe. — Von größeren Veranstaltungen ist noch ein Frühjahrskonzert des Leipziger Männerchors unter Prof. Wohlgemuth mit einem sehr schön durchgearbeiteten Programm anzumerken.

Auf einige besonders beachtenswerten Solistenkonzerte können wir, Raummangels halber, nur kurz zu sprechen kommen. So brachte ein Kammerabend des Leipziger Kammer-Trios: Julia Menz (Cembalo), Hanns Schork (Violine), Karl Riedel (Viola da gamba) unter Mitwirkung von Rich. Lindner (Viola d'amour) und des Kranzschen Madrigalchors wertvolle alte Musik aus dem 16.—18. Jahrh. Bei den Herren Instrumentalisten vermißte man aber das Temperament, ebenso gäbe die Registrierung von Frl. Menz zu allerlei Kritik Anlaß. Vortrefflich hielt sich der Madrigalchor. — An einem Abend des Hungar-Quartetts mit Edla Moskalenko-Ritter und Wilh. Rinkens kamen ein Quintett von letzterem, ein blaß-romantisches themenschwaches Quartett von Paul Hungar, sowie Lieder von Wetz, Smigelski und Rinkens zu Gehör. — Am gleichen Abend gab der treffliche Sigfrid Grundeis einen, dem Tanz des 18., 19. und 20. Jahrhunderts gewidmeten KlavierAbend, von dem das 20. Jahrhundert natürlich besonders fesselte. Zuerst die einfallsreiche, sich meistenteils in gesund-bürgerlichen Sphären bewegende Tanzfantasie von Julius Weismann, dann zwei der besten, raffiniert klingenden Impressionen Debüssys (Danse Sacrée, Danse Profane) und zuletzt einen Shimmy von Hindemith, veritable Revolutionsmusik — mit ganzen Schauern hereinprasselnder Quartenakkorde — die aber mehr ihres rhythmischen Feuers als ihrer schnodderigen Erfindung wegen fesselte. — Einen Chopinabend Télémaque Lambrinos zeigte diesen Klangzauberer auf voller Höhe und riß das Publikum zu begeistertem Beifall hin. W. Weismann.

Durch seine verblüffende Virtuosität, die es ihm gestattet, einen ganzen Abend ohne Ermüdung der Hörer mit Violinsolosachen zu bestreiten, wußte Florizel v. Reuter auch in seinem dritten Konzert zu packen. Daß er aber nicht nur Virtuose, sondern vor allem ein ernster, gediegener Musiker ist, bewies er durch seine vorzügliche und unverweichlichte Wiedergabe der III. Partita von Seb. Bach.

Ein Liederabend von Robert Spörry enthielt lediglich Werke von Rinkens und v. Sponer, von denen man den Liedern und Balladen v. Sponers den Vorzug geben wird. Im vollbesetzten Konservatoriumssaal gaben Fee und Olli Olinda von Kap-herr ein gemeinsames Konzert mit uneinheitlicher Vortragsfolge. Die Sängerin ließ sich wegen Erkältung entschuldigen, konnte aber doch ein respektables gesangstechnisches Können und ansprechenden Vortrag ins Treffen führen. Die Geigerin besitzt kräftig männliche Bogenfühlung, großen, edlen Ton und solide, verläßliche Fingertechnik. Eine auffallend starke seelische Einführungsgabe gestattet ihr, mit Erfolg ein inhaltschweres Werk wie die Kreutzersonate dem Hörer nahezubringen. Nur möge sie sich vor übertriebenem Portamento hüten und künftighin Salonstücke und Schubertverballhornungen als ihres Könnens und ernstgerichteten Strebens unwürdig aus ihrem Programm fortlassen. — Michael Raucheisens Klavierspiel ließ diesmal manchen Wunsch offen. Dr. P. R.

Motette in der Thomaskirche

9. April (Gründonnerstag). Max Reger „O Haupt voll Blut und Wunden" für Chor, Tenorsolo, Violine, Oboe und Orgel.

11. April. Orgel: J. S. Bach, Präludium, Largo und Fuge C-Dur — Joh. Eccard: „O Lamm Gottes unschuldig" (5st.), Palestrina: Improperia „Popule meus", Joh. Mich. Bach (1648—94): „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" (5st.), J. S. Bach: Auf Ostern (Komm wieder aus der finstern Gruft).

18. April. Orgel: J. S. Bach, Toccata D-Moll — Josef Rheinberger: Osterhymne für acht Stimmen op. 134, Georg Vierling: Osterlied (Plaudite coeli).

24. April. Orgel: Claudio Merulo (1533—1604), Toccata (del decimo tono) — Felice Anerio (1560—1614): Christus resurgens (2 chörig), Francesco Durante: „Misericordias Domini" (2 chörig), Nicola Jomelli: „Lux aeterna".

BRAUNSCHWEIG. Unser Spielplan gestaltet sich immer erfreulicher, 8 Tage nach der Dresdener Uraufführung stellte Mikorey, von Albine Nagel und Willi Sonnen wirksam unterstützt, „Intermezzo" von Strauß nach gewissenhaftem Vergleich der Wiedergabe in Elb-Florenz würdig zur Seite. „Meister Guido" von Nötzel verschwand schon nach der 2. Wiederholung für immer in der Versenkung, während sich „Nanon" von Genée dank der überaus glänzenden Ausstattung, die stellenweise an die „Meistersinger" erinnert, als Schau- und Prunkstück im Spielplan hält. Die älteren Opern erhielten durch mehrfache Ehrengäste erhöhten Reiz. Viel Not und Sorge verursacht die Ergänzung der Personen durch einen tiefen Baß und 2 Soubretten, für letztere erschienen schon 4 Bewerberinnen, deren keine in Frage kam.

Beim „Allg. deutschen Musikverein" bemüht sich der Lessingbund um Verlegung des diesjährigen Musikfestes, da hier die günstigsten Vorbedingungen wären und Mikorey den fehlenden „Musikfestchor" sofort gründen wolle. Dieser zählte in kurzer Zeit über 500 sangesfreudige Mitglieder, die der Dirigent in einem leichten (?) Werke, von Hans Pfitzners „Von deutscher Seele" zunächst einheitlich schulte. Kiel wurde aber infolge älterer Versprechungen vorgezogen und Braunschweig auf 1926 vertröstet. Die Absage störte Mikorey, den Mann der Tat, durchaus nicht, er lud seinen Freund R. Strauß ein, und so erhielten wir hier für das 3tägige Musikfest als Ersatz eine ganze Strauß-Woche. „Von deutscher Seele" errang im ausverkauften Landestheater solchen Erfolg, daß der Schlußgesang und nach 8 Tagen daß ganze Werk wiederholt werden mußten.

Der Lessingbund vermittelte Walter Gieseking, Max v. Pauer und das Amar-Quartett, von den einheimischen Künstlern gaben Emmi Knoche, Walter Kämpfer und Ernst Schacht eigene Klavierabende, Heinrich Hegars Madrigalchor feierte das 10jährige Stiftungsfest durch ein großes Konzert und Rudolf Lampes Schubertchor brachte F. Dechers Ballade „Die Mette von Marienburg" für Soli, großes Orchester, Männer- und gemischten Chor von dem jungen Braunschweiger Ernst Jörnes zu erfolgreichster Uraufführung.

Ernst Stier.

CÖTHEN. Durch den hiesigen Bachverein unter Leitung seines langjährigen tüchtigen Dirigenten Robert Hövker kam die Bachsche Matthäuspassion in zwei Teilen (mittags und abends) mit vorzüglichen Solisten zur ungekürzten und ganz vorzüglichen Aufführung.

DRESDEN. Der künstlerischen Initiative Karl Pembaurs, des bewährten Leiters unseres Opern- und Sinfoniechors, sowie der Kirchenmusiken in der Kathol. (Hof-)Kirche, ist die Gründung eines Kunstinstituts zu danken, das, wenn sich Förderer in materieller Hinsicht dafür finden, eine Zierde des Dresdner Musiklebens werden wird. Unter der Benennung Vokalkapelle rief er eine Vereinigung von 70 solistisch vorgebildeten Sängern und Sängerinnen zwecks Pflege des vielstimmigen reinen a cappella Gesanges ins Leben. Im Einführungs-Abend dieser neuen Chorvereinigung, die natürlich in erster Linie auch die Meisterwerke der altklassischen Meister zu vorbildlicher Wiedergabe bringen soll, brachte Pembaur jetzt zwei Richard Straußsche Chorwerke zur Aufführung.die sechzehnstimmige Hymne op. 3 4. Nr. 2 auf Worte von Friedrich Rückert („Jakob ,dein verlorner Sohn"), die Oskar Woermann mit dem Kreuzschüler-Chor im Jahre 1905 schon einmal aufgeführt hatte, und die hier noch nicht gehörte zwanzigstimmige Deutsche Motette" op. 62, gleichfalls auf Worte von Friedrich Rückert („Die Schöpfung ist zur Ruh' gegangen").

Die erstgenannte doppelchörig angelegte Hymne stammt aus demJahre 1897, die Deutsche Motette entstand im Jahre 1913. Gemeinsam ist beiden aber doch die für ihren Schöpfer charakteristische, im Grunde instrumentale Einstellung und der artistische Standpunkt, das Ausdrucksvermögen der menschlichen Stimme über die von der Natur gezogenen Grenzen hinaus zu erweitern. Einen Fortschritt bezüglich des Vokalsatzes läßt jedoch immerhin das später entstandene Werk erkennen, und bewundernswert in beiden ist natürlich die Beherrschung der Satztechnik, die zwanglos sich ergebende kontrapunktische Kunst und der hochentwickelte Klangsinn. Daß angesichts der ungeheuren Schwierigkeiten die Wiedergabe dieser Chöre eine künstlerische Tat bedeutete, versteht sich von selbst, und mit ihr führte sich die neue Vokalkapelle so glänzend wie nur möglich ein.

Die gleiche Wahrnehmung, wie schwer es modernen Komponisten wird, einen reinen Vokalsatz zu schreiben, vermochte man an drei Männerchören zu machen, mit denen hier Heinrich Kaminski in einem Konzert des Lehrergesangvereins debütierte. Sie sind Fritz Busch gewidmet, der hier dessen erstes Concerto grosso zur Aufführung brachte und jetzt die Leitung des genannten Männergesangvereins führt. Nur einer der drei Chöre ist a cappella gesetzt — „Abend“ betitelt — die beiden anderen mit Instrumentalbegleitung. Alle drei sind eigentlich nur Stimmungsbilder, ziemlich eintönig und schwach in der Erfindung, aber die mit Instrumentalbegleitung versehenen, der eine mit Mandoline und Gitarren („Morgenständchen“), der andere mit Blechbläsern und Schlagzeug („Der Soldat“) sind von feinabgestimmtem farbigen Reiz.

Um den Bericht zu vervollständigen, wäre noch zwei bedeutungsvollerer Aufführungen zu gedenken: der von Berlioz „Faust Verdammung“ und der der Trauerhymne Händels in M. v. Keusslers Bearbeitung. Faust Verdammung führten aus den Kreisen der werktätigen Bevölkerung sich rekrutierende Vereine (Chorverein der Arbeiterschaft der Dresdner Arbeiter und Männergesangverein, Liederhalle) unter Kurt Schöne mit guten Solisten sehr würdig auf. Aber der Wahl des Werkes konnte man nicht recht beipflichten. Es ist doch in vieler Hinsicht schon reichlich verblaßt, selbst in den einst gefeierten Orchesternummern. Und dann: diese Rückübersetzung der Faust-Dichtung aus einer französischen Übersetzung geht einem heute direkt auf die Nerven! — Die Händelsche Trauerhymne führte Paul Engler mit seinem Händel-Orchesterverein, dem Sinfoniechor und Opernsolisten in der (Dreikönigs-)Kirche auf. Der Keusslerschen Bearbeitung zu einem „Deutschen Psalmen-Requiem“ ist nachzurühmen, daß die Auswahl der der Musik untergelegten Psalmen im allgemeinen mit künstlerischem Feingefühl erfolgte und daß nur vereinzelt, namentlich am Schluß, die Worte zu der Musik nicht recht passen wollten. Doch kann natürlich nicht übersehen werden, daß es um so tiefgreifende Textveränderungen immer eine mißliche Sache ist. Keußler wollte durch sie einmal die Komposition über das Zeitgeschichtliche — sie war bekanntlich auf den Tod der Königin Caroline 1737 geschaffen — dann aber auch über das Konfessionelle hinauserheben und wählte auch deshalb die Bezeichnung Requiem für die zutreffender gewesene Cantate. Ob er in letzterer Hinsicht sein Ziel erreicht haben wird, scheint mir zum mindesten fraglich. Das evangelische Bekennertum spricht zu überzeugend aus dem Werke. Und die Bezeichnung Requiem, die man bei Brahms deutschem Requiem als gegebenes Moment hinnahm, erwies sich schon hier irreführend auf einen Teil der Kritik, der sofort mit Vergleichen mit anderen „Requiems“ kam. Der Reiz der Händelschen Trauerhymne liegt gerade darin, daß ihr, abgesehen von dem spezifisch Händelschen, auch sonst jedes Pomposo fehlt, und daß sich in ihr die tiefe Religiosität des Meisters einmal bei aller meisterhafter Faktur in schlichter Innerlichkeit ausspricht. O S.

Eine musikalische Frühlingsfeier in der Kreuzkirche, die ausschließlich Kompositionen von Hanns Kötzschke, dem Strehlener Kantor, brachte, zeigte aufs neue, wie man allerorts mit dem Gedanken, die Gottesdienste musikalisch zu beleben und auszugestalten, Ernst macht.

DUISBURG. Neue Chor-Sinfonien. Paul Scheinpflug, der gegenwärtig im Ruhrgebiet neben klassischen Werken am liebevollsten die zeitgenössische Komposition bei kluger Auswahl ihrer Stoffe pflegt, leitete seine große Gemeinde jüngst durch die örtliche Erstaufführung von Hermann Ungers „Hymnus an das Leben“ zu einem aus verdämmernden Fernen in glutvoll bejahende Bahnen ansteigenden Opus, dessen musikalische Struktur die Grundtönung des „Schicksalsliedes“ von Brahms kühn weiterspinnt. Der von dem Dirigenten mit hohem Auftriebswillen glückhaft durchs Ziel gesteuerte Chor des städt. Gesangvereins gab sein Bestes in dem feierlichen a cappella-Schluß, dem das Orchester anschließend um so inspirierter seine durch Pauken- und Orgelklingen wuchtig getürmte Kuppel hinzufügen konnte. Mitwirkender Solist war Helmut Seiler von der Duisburg-Bochumer Oper. Im weiteren Verlauf des Abends wurde Joseph Messners sinfonisches Chorwerk „Das Leben“ für Sopransolo, Frauenchor, Streichorchester, Harfen und Klavier nach Gedichten von Novalis aus der Taufe gehoben. Seine vier Sätze wollen den Menschen vom Erdenschmerz zu himmlischer Beglückung leiten. Sopransoli und Chorweisen lösen einander in der schwärmerischen Deutung dieses Sehnens ab. Darein mischen sich instrumentale

Klänge, die schöpferische Potenz nährte. Bedeutsame Aufgaben sind dem Klavier zugewiesen, das die dramatisch gesteigerten Takte durch Figurenwerk, temperamentgesättigte Akkordeinstreuungen und rhythmische Verschiebungen leuchtend gestaltet. Der vielfach a cappella geschriebene Chorsatz legt großen Wert auf geschmackssichere Bindung von Gegenmelodien. Er folgt hierbei den Grundgesetzen der Musik unter geschickter Einschaltung eines modern gerichteten Willensimpulses, der von Brucknerschem Geist beeinflußt scheint. Plastisch wirksam gestufte Verflechtungen von Chor und Solopartien sind gute Stützen zur Blickrichtung ins Mystische. Der Wiedergabegewinn des Werkes war beträchtlich. Rose Walters Sopran diente den Soloweisen mit vorbildlicher Hingabe. Die gefährliche Klavierpartie meisterte G. Lessing. Tags darauf machte ein Sonderkonzert durch die mutige Initiative des von dem ausgezeichneten Gesangspädagogen Professor Walther Josephson geleiteten Rheinischen Madrigalchores, Rose Walters, Gertraud Lucas' und Bruno Helbergers (Frankfurt) mit intimeren Schöpfungen aus der Feder Messners bekannt. Hier nahm man die nachhaltigsten Eindrücke von den linear modern aufgefaßten Chorsätzen „Der Einsiedler“ und „Der Abend“ mit. Die farbenreiche Wiedergabe der groß angelegten Orgel-Improvisationen über ein Thema von Bruckner (aus dem „Credo“ der f-moll-Messe) durch den Komponisten beschloß die Duisburger Messnertage, welche dem Salzburger Gast viel Ehrungen einbrachten. M. Voigt

DÜSSELDORF. Auf vielfaches Drängen hin hat sich die Stadtverwaltung zu einem Sonderzyklus von vier Konzerten ausschließlich moderner Art unter Prof. Schneevoigts Leitung entschlossen. Das Programm sieht an Erstaufführungen folgende Werke vor: Baußnern: „Vierte Sinfonie“, Resphigi: „Fontana di Roma“, Malipiero: „Pausa del Silencio“, Rudi Stefan: „Musik für sieben Saiteninstrumente“, Schreker: „Die Hochzeit der Infantin“, Kletzki: „Sinfonietta für großes Streichorchester“, Hindemith: „Konzert für Cello“, Alfven: „Eine Erzählung aus den Skären“, Trapp: „Dritte Sinfonie“, Krenek: „Violinkonzert“, Braunfels: „Don Juan“. Eine Uraufführung fehlt. Als Solisten sind Walter Rehberg, Albert Fischer, Rud. Hindemith und Alma Moodie gewonnen. E. S.

EBERSWALDE. Am Karfreitag veranstaltete der Kirchenchor von St. Maria Magdalena unter Leitung von Ulrich Grunmach eine Passionsmusik, bei welcher u. a. Heinrich Schütz' „Sieben Worte“, die großangelegte Solokantate für eine Altstimme mit Streichorchester „o amantissime sponse Jesu“ von Christian Ritter (um 1700) und „O Traurigkeit, o Herzeleid“, Choralkantate für Chor, Einzelstimmen, Streichorchester und Orgel von Ulrich Grunmach zu erfolgreicher Aufführung kamen; den nachhaltigsten Eindruck hinterließ die Motette für unbegleiteten 4- bis 6st. Chor „Passionsgesang“ von Arnold Mendelssohn, ein Werk neuzeitlichen Gepräges und von ergreifender Schönheit.

ELBERFELD. Wie in der Nachbarstadt Barmen, so steht man auch in Elberfeld vielen musikalischen Veranstaltungen mehr oder weniger teilnahmslos gegenüber. Interesse zeigt sich, wenn aus dem Ausland ein Chor (Don-Kosaken, römische Kapelle) oder Künstler kommen. Dieselben Leute, welche sonst über Mangel an Zeit und Geld klagen, füllen den Konzertsaal bis zum letzten Platz. Am besten besucht sind die Veranstaltungen der Konzertgesellschaft, die eine beträchtliche Zahl passiver Mitglieder und alter, treuer Abonnenten hat. Die von H. von Schmeidel geleitete Aufführung der Matthäuspassion befriedigte nicht; dem Chor fehlte der seelische Atem, die Leistungen der Solisten waren ungleich. Besseren Erfolg hatten die instrumentalen Darbietungen: Beethovens 1. und 2. Sinfonie, Händels Orgelkonzert F-Dur Nr. 4; R. Wagners Faust-Ouvertüre; Liszts sinfonische Dichtung Mazeppa; Brahms 2. Sinfonie; Mahlers 1. Sinfonie; Hans Gals geistreiche Ouvertüre zu einem Puppenspiel; B. Sekles interessante phantastische Miniaturen für kleines Orchester. Weniger sprachen an die zu lang geratene eintönige Herbstsinfonie von J. Marx und H. Herwigs Präludium und Fuge, die wenig frisch pulsierendes Leben atmen.

Chormusik wird von mehreren gemischten und Männerchören gepflegt. Die „Kurrende“ singt nicht ihrer Bestimmung gemäß auf Märkten, Straßen, freien Plätzen der Stadt, sondern gibt gegen Entgelt öffentliche Konzerte. Auf einem derselben sang sie Bruchs Palmsonntagmorgen, Brahms „In stiller Nacht“, Bachs „Wenn ich einmal soll scheiden“. Oft fehlte noch der letzte Schliff. Der vom Unterzeichneten 1922 gegründete und geleitete Bach-Verein widmet sich, getreu seiner Aufgabe und seinem Ziel, der Pflege Bachscher Kunst sowie älterer und neueren a-cappella-Musik. Auf seinem letzten Konzert brachte er Kantaten, Arien und Duette des Thomaskantors sowie eine Messe G-Dur des 18jährigen Franz Schubert als örtliche Uraufführung zum Vortrag. — Bei unsern großen tüchtigen Männerchören ist ein gewisser Stillstand zu beobachten. Den Programmen fehlt häufig die Geschlossenheit und Einheitlichkeit. Man hört zu oft die an sich wertvollen Chöre eines Hegar, Schubert u. a., noch häufiger Chöre, die dem Liedertafelstil zuzuzählen sind. Eine rühmliche Ausnahme macht in dieser Hinsicht der von H. von Schmeidel geleitete Lehrer-Gesangverein. Einen hier selten gesehenen Erfolg hatten die Don-Kosaken, welche 3 mal öffentlich sangen. Es ist nicht eigentlich das Gesangstechnische der prachtvollen Tenöre

und Bässe, womit die russischen Sänger alles in den Bann schlagen, sondern die Art ihres Vortrages. Es ist ein Klingen und Singen der Menschenseele selbst, das man vernimmt. Alles erglüht in heiliger Andacht und Stimmung. Der ganze Zauber freilich wird sich nicht im Konzertsaal, sondern draußen in der Steppe, im Lager der Kosaken entfalten. An sonstigem musikalischen Können stehen ihnen die deutschen Chöre nicht nach, sie sind ihnen meist darin überlegen. Es war nicht nötig, daß die Don-Kosaken in kurzer Zeit hier 3 mal sangen und den einheimischen Vereinen das Wasser abgruben. Genügt hätte ein einmaliger Vortrag. H. Oehlerking.

MÜHLHEIM A. RUHR. Der hiesige Musikverein unter Musikdirektor Schedel bringt hier Mitte Mai die Neunte Sinfonie von Beethoven zur Erstaufführung.

MÜNSTER. Fritz Volbach hat seinen Abschied genommen; nur seine Tätigkeit an der Universität wünscht er noch fortzusetzen. Schulz-Dornburg, der bisher, wenn nicht auswärtige Dirigenten am Pult standen (Quest-Herford, Volkmann-Osnabrück u. a.), Volbach vertrat und demnächst noch die „Neunte" zum Abschluß der Vereinskonzerte leiten wird, hat sich bewegen lassen, die Nachfolge anzutreten. Der Scheidende hat seine Verdienste (Neubegründung des städt. Orchesters, Schaffung der Hochschule für Musik); doch erhofft man von Schulz-Dornburgs Jugendlichkeit und Tatendrang einen neuen Tag. Vor allem meint Münster, bei der engen Verbindung und Arbeitsgemeinschaft zwischen ihm und Niedcken-Gebhard, auch diesen nun um so länger fesseln zu können. Die zu Ende gehende Theatersaison dürfen die Genannten jedenfalls als einen Erfolg betrachten, der unserer Stadt eine gewisse Berühmtheit verschaffte. Den „Herakles" haben die 500 Mitwirkenden zweimal in Hannover wiederholt; auch Köln und Hamburg bewarben sich um den Vorzug. Hier am Ort fiel der Vergleich zwischen „Cäsar" und „Herakles" nicht unbedingt zugunsten des letzteren aus. Zum Teil erklärt sich das aus dem Werke selbst, dessen Hauptgestalt nicht das Maß menschlicher Teilnahme zu erwecken vermag wie Cäsars Figur; auch war die Rollenbesetzung durchweg vergleichsweise unbefriedigend. Ersatz für dieses Minus bot aber die glänzende Aufmachung im „Herakles". Man führte ihn in der geschmackvollen weiträumigen Stadthalle auf, die in der Regel gut besetzt war. Der große Eifersuchtchor gab Anlaß zu einem unvergeßlichen Bühnenbilde mit hundert das kriechende Gewürm der bösen Geister darstellenden Gestalten — eine Szene, deren unhemlich leidenschaftliche Bewegung an Gebilde Michel Angelos erinnern konnte. Ein anderer Höhepunkt war der Klagechor bei des Herakles Ende, während die Wiedergabe des mit dem Tode ringenden Helden in der Erstaufführung eine unerträglich in die Länge gezogene Episode, offenbar ein heikles Problem bedeutet. Die letzte der Tenorarien überbot, wenn von Georg A. Walter gesungen, musikalisch fast alles Übrige. Szenisch erwies sich unsre Tanzgruppe als schlechthin unübertrefflich. Der dauernd starke Zudrang des Publikums zu den Händelopern beweist, selbst wenn man den Reiz der Neuheit und den Zwang der Mode in Abzug bringt, die Lebensfähigkeit der Unternehmung, selbst auf dem Boden Münsters. — Passionsmusik gab es heuer nicht. Was Karl Seubel in Form eines seiner Orgelabende (mit Quartettgesang) dafür ausgab, konnte naturgemäß den Ausfall nicht decken, und das vom Bachverein unter Seubels Leitung recht gut vermittelte Requiem von Brahms noch weniger. Irgendein größeres das Leiden Christi feiernde Werk (Passion oder Messe) sollte in jeder größeren Stadt unseres Vaterlandes zum eisernen Bestande des Frühjahrsprogramms gehören. Sm.

REGENSBURG. Im fürstl. Schloßtheater gelangten hier am 23. Februar unter Protektion des Fürsten von Thurn und Taxis die beiden Duodramen „Ariadne auf Naxos" und „Medea" von Georg Benda, dem bekannten Zeitgenossen Mozarts, zur Wiedergabe. Ausführende waren Mitglieder des Stadttheaters unter Prof. Franz Höfer.

ROSTOCK. Oper. Als wichtigstes Theaterereignis ist Neubecks Fortgang zu verzeichnen. Seit 1918 leitete Dr. Ludw. Neubeck die Rostocker Städt. Bühnen, das Stadttheater und die von ihm ins Leben gerufenen, in letzter Zeit etwas kurzluftigen Kammerspiele. Guter Geschäftsblick, Organisationsgabe und eine feine Nase für alle künstlerischen Hilfskräfte, die er verpflichtete, setzten ihn instand, das Theater durch alle Nöte hindurchzusteuern. Die Stadt konnte ihm wohl keine größeren Mittel zur Verfügung stellen, und das Land schüttete seine Liebe in zählbaren Beweisen einzig über Schwerin aus. Das war schon bitter, aber nun sagte die Eisenbahn gar noch, das Land erkenne die Rostokker Bühne nicht als Kunstinstitut an, also könnten die Reisen ins Land und nach Neustrelitz, wo man seit dem Theaterbrand ebenfalls spielt, nicht verbilligt werden! Dergleichen erheitert keinen Theaterdirektor, aber man muß sich wundern, wie Neubeck trotzdem immer mit geringen Konzessionen hohen Zielen zustrebte und manches Bedeutende erreichte. Jetzt geht er nach Braunschweig, wo er unter 75 Bewerbern zum Generalintendanten gewählt worden ist. Sein Nachfolger wird es nicht leicht haben, denn er findet sich zu allem Überfluß einem nicht sehr zahlungskräftigen Publikum gegenüber. —

Händels „Julius Cäsar" war durchaus lebendig, da unsere Sänger mit Liebe bei solchen Aufgaben sind, konnte aber trotzdem nicht die Höhe der Ro-

delindenaufführung erreichen. Es fehlte am letzten Schliff. Mehr Glück hatte man mit Glucks „Pilgern von Mekka". Maria Olszewska verschaffte der Carmenaufführung ein volles Haus, während das Publikum sich des ewigen „Tieflandes" als überdrüssig erwies. Aus der vorigen Spielzeit wiederholte man „Tannhäuser" in der prächtigen Inszenierung von Otto Krauss, die nicht nur Bilder von wunderbarer Schönheit schuf, sondern das Äußere und Innere wirklich zur Deckung brachte. Diese Aufführung erschloß die kleinsten Fächer des Dramas. „Tristan und Isolde", ohne Strich gegeben, entsprach ebenfalls ganz der guten Rostocker Wagnertradition. Krauss mußte aus Nürnberg herüberkommen, um nochmals seine vorjährige „Elektra"-Inszenierung zu überwachen, die im Rahmen einer Rich. Strauß-Feier, durch Frau Arndt-Ober und Rich. Strauß selbst feierlich erhoben, grauenhaft erregt ablief. Wir wundern uns heute doch, wie verbohrt, aber aufrichtigen Willens, man vor dem Kriege ausgerechnet in den abwegigsten Schächten der menschlichen Seele umherkroch und darüber das Natürliche vergaß, weil es den tief schürfenden Geistern viel zu offen zutage zu liegen schien und ihrer unwürdig war. Die Neigung zu solcher Caféhauskunst ist verflogen. Bei Strauß offenbar auch. Aber Strauß begreift es nicht, daß wir wieder Schwarzbrot möchten. Er meint, mit Rücksicht auf seinen eigenen Magen, „Schlagobers" tut es ebenso. Aber man fand weder Wiener noch Münchener Witz und Humor, wonach man sich hier oben bisweilen sehr sehnen kann. Man fand nur, daß die Sache zu süß ist. Da ist mir die „Puppenfee" schon lieber. Die tut wenigstens nicht „als ob", sondern will das sein, was sie ist. Sie kann das allerdings nicht, wenn man die Fee in Rostock zu einer gleichgültigen Statistin macht. Noetzels „Meister Guido" nimmt im Buch Rücksicht auf eine klare und dramatische Gestaltung. Die Musik fügt sich diesem Grundsatz, ist voll humorvoller und lyrischer Empfindung, die wohl nicht immer unmittelbar quillt, und hat Ideen. Man ergötzte sich sehr an der lustigen, schwungvollen Aufführung. Aber einen noch größeren Erfolg hatte Graeners „Schirin und Gertraude". Man traut unserer Zeit so viel ungezwungene Heiterkeit kaum noch zu. Es ist doch wohl ein gutes Zeichen, daß der feine Reiz dieser Oper auch auf das breite Publikum seine Wirkung nicht verfehlte. Daß man sich über eine Oper so sichtbar freut, wie über diese, kommt bei modernen Werken nicht zu häufig vor. Herr Weissleder, dessen Regie sich sonst zumeist auf die Konservierung des Überkommenen beschränkt, hat an dem Erfolge von „Schirin und Gertraude" wesentlichen Anteil. Eine nahezu ideale Aufführung wurde Mozarts „Figaro" bereitet. Alle Beteiligten, nicht zuletzt das Orchester unter Schmidt-Belden, fühlten sich hier wie auf frischer Heimaterde. Um Weihnachten gab man „Hänsel und Gretel" sehr sauber, wenn man von einem ganz unsicheren Hänsel absehen darf. Lortzings „Beide Schützen" und „Wildschütz" wurden mit Liebe vorbereitet und hatten den Beifall des Publikums. Schade, daß die Regie es nicht vermag, den schwankhaften Ulk auszumerzen. Erst der reine Lortzing ist uns ein Streiter gegen allen Operettenschund. Da wir in Neubert einen Sänger haben, der von allem Geistigen abgesehen, auch rein physisch so hohen Anforderungen gewachsen ist, konnte man mit Wagners „Rienzi" einen Gipfel künstlerischer Anspannung erklimmen. — Die Morgenfeiern, die z. T. auf abendliche Aufführungen vorbereiteten, hatten überwiegend den Charakter von Konzerten, weswegen sie bei diesen Veranstaltungen anzuziehen sind.

F. Specht.

ULM. a. D. Der Karfreitag brachte im Rahmen der Konzerte des Konzertbundes Ulm-Oberschwaben die Missa Solemnis von Beethoven. Ausführende waren der Chor des Vereins für Klassische Kirchenmusik, das verstärkte Stadttheaterorchester (Solovioline: P. Heppes) und die Münchener Solisten Burckard-Rohr, Klink, Oßwald, Gleß. Die Aufführung des Werkes war eine durchaus würdige und legte wieder beredtes Zeugnis ab von den hohen Erzieher- und Dirigenteneigenschaften des städt. Musikdirektors Fritz Hayn. W.

ZEULENRODA. Händels Messias gelangte hier durch den Städt. Oratorienchor (Leitung Fritz Sporn) und die Städt. Kapelle Plauen am 4. März zur eindrucksvollen Wiedergabe.

AUSLAND:

AARAU (Schweiz). Otto Nicolais „Festmesse" in D-Dur, die Prof. Markus Koch nach dem Manuskript neu bearbeitet und herausgegeben hat, gelangte am 2. April in einem Volkskonzert zur ersten schweizerischen Aufführung. Das prächtige Werk hinterließ in der Wiedergabe des unter Musikdir. E. A. Hoffmann stehenden „Reformierten Kirchenchores" einen tiefen Eindruck.

LEMBERG. Hier fand vor kurzem die Erstaufführung des „Figaro" in polnischer Sprache statt.

ÖSTERSUND (i. Schweden). Unter Leitung des hier im Norden für deutsche Musik unermüdlich wirkenden Prof. Hans Lampert kam unlängst Mendelssohns „Elias" an zwei Abenden vor zirka 3000 Personen zur begeistert aufgenommenen Wiedergabe.

PRAG. In einem philharmon. Konzerte des deutschen Theaterorchesters gelangten unter Alexander Zemlinskys Leitung drei Bruchstücke aus der Oper „Wozzek" von dem Schönberg-Jünger

Alban Berg zur erfolgreichen Erstaufführung. Diese Bruchstücke offenbaren ein echtes, aus innerer künstlerischer Nötigung schaffendes Musiktalent. Intensivste Ausdruckskraft, außerordentliche Prägnanz in der Charakteristik und eine Aufsehen erregende Neuartigkeit im formalen Aufbaue zeichnen sie aus. Tilly de Garmo als Interpretin des ungemein schwierigen Gesangspartes bot eine Musterleistung. — Am Prager tschechischen Nationaltheater hat eine Renaissance der Fibichschen Opernkunst eingesetzt, deren Zweck die Wiedererweckung sämtlicher Opern dieses hervorragenden tschechischen Tondichters ist, dessen 25. Todes- und 75. Geburtstag im heurigen Jahre fällig ist. E. J.

ZAGREB (Jugoslawien). Nach 14 jähriger Pause nahm die Oper den Lohengrin neueinstudiert in ihren Spielplan auf. Für künstlerische Aufführung sorgte der erste Dirigent unserer Oper, Milan Sachs, der der ganzen Vorstellung einen prachtvollen Schwung gab und der sich vorher für „Parsifal" und „Walküre" mit gleicher künstlerischer Liebe einsetzte.

Der Gesangverein „Lisinski" führte unter Krešimir Baranović gemeinsam mit der „Zagreber Philharmonie" Beethovens „Missa Solemnis" auf. Wohl das größte Ereignis dieser Saison. Der Verein und seine Funktionäre sind bei diesem Anlasse vom König mit Orden ausgezeichnet worden.

Ziga Hirschler.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Theater und Musikfest in Erfurt. Das Programm brachte neben zwei bedeutenden Schauspielaufführungen (Shaw, Heilige Johanna, Barlach, die Sündflut) auch eine Opernausgrabung, die ein Ereignis in gutem Sinne wurde: Die Cherubinische „Medea" kam in einer Neubearbeitung von Dr. Heinrich Strobel und Dr. Hans Schüler heraus. Der Grundsatz der Bearbeiter, die an Cherubinis Musik — von Streichungen einzelner Nummern abgesehen — keine Note geändert haben, ist für uns Moderne natürlich die einzig mögliche Lösung. Die Neuübersetzung des Textes ist, wie das Vorwort des Buches versichert, möglichst wortgetreu (einige Plattheiten des Ausdruckes stören). Der im Original etwas weitschweifig gesprochene Dialog wurde durch kräftige Striche auf etwa ein Zehntel seines alten Umfanges gebracht. Dadurch erhielt der ganze Rahmen — für Cherubini nur Mittel zum Zweck: der Musik — straffen Aufbau und dramatische Spannung. Wenn man mit der Erfurter Aufführung die Hoffnung verknüpft, daß das Werk sich erhalten möge, so wird man dieser Erwartung zunächst entgegenhalten, daß eine Begeisterung für das Stück die Einstellung auf den strengen adligen Geist der Klassik und zugleich vornehme musikalische Erziehung zur Voraussetzung hat. Beide Bedingungen scheinen mir zunächst erschwerende Momente für den Bühnenweg der Oper zu sein. Cherubinis Musik läßt viel mehr den Nachfolger Glucks erkennen als den Vorgänger der „Großen Oper", als der er uns gemeinhin gilt. Die Bedeutung der Gluckschen Melodik, die Verschmelzung der dramatischen Handlung mit Lyrik, mit dem Seelischen, d. h. dem eigentlich Musikalischen, erreicht diese Medea nicht. Auffallend daher die starke Kluft, die Cherubini von Mozart trennt, wundervoll aber der Aufbau des Ganzen, die Steigerung, die von einem etwas matten ersten Akt in geradezu genialer Kurve zu der wilden dramatischen Spannung der Schlußszene führt. Die Aufführung des Werkes unter Schüler (als Spielleiter) und Franz Jung (Dirigent) zeigte bedeutende Höhe. Maria Malmgreen bot mit ihrer Medea eine solistische Leistung von stärkster Kraft und großem Format.

Zu einem interessanten Abend in der Festwoche wurde der Besuch der Mailänder Oper. Die Aufführung der ja leider bei solchen Ereignissen unvermeidlichen „Tosca" wurde hier erträglich, weil gerade die Benutzung der klangvollen italienischen Sprache Blutrünstigkeiten des Textes mildert und noch mehr verschleiert als es die melodienreiche Musik Puccinis schon tut. Das Spiel der Gäste war auch nicht dazu angetan, die Illusion zu fördern. Sie betonten mehr das Opernhafte als das eigentlich Musikdramatische, sangen auffallend viel ins Publikum ruhten unbedenklich auf effektvollen hohen Tönen aus, so daß die musikalische Phrase einfach umgebogen wurde; d. h. sie schwelgten im eigenen Können, sie machten Musik, wo unsere Tradition ein Drama erwartet. So blieb nötig umzulernen. Und bei den hohen gesangstechnischen Leistungen der Solisten, durch die der Abend erfreute (die glänzende Sopranistin Barla-Ricci und der Bariton Mariano zeichneten sich besonders aus), vollzog sich diese innere Metamorphose schnell und ohne Schwierigkeit.

Einen tollen Einfall hatte die Theaterleitung, indem sie den beiden köstlichen Jugendopern Mozarts („Bastien und Bastienne" und „Die Gärtnerin aus Liebe") zwei „Moderne Orchesterwerke" von Strawinsky (Oktett für Blasinstrumente) und Hindemith (Kleine Kammermusik) vorausschickte. Bezeichnenderweise nahmen nicht einmal die Veranstalter des Konzertes ihre neutönerische Musik ernst: man spielte vor einem Hintergrund aus Teufelsfratzen und kubistischen Farbensinfonien, die Künstler im Kostüm, mit vorgehängtem Bauch, aufgesetzter Nase, Fastnachtskappen, Jahrmarkts-Luftballons und anderen durchaus passenden Attributen. Bei der rührigen Propaganda, die gerade in Erfurt für den Atonalismus getrieben wird, war es kein Wunder, daß man die Musik, die obendrein nur als gewollte Narrensposse angesehen wurde, belustigt

beklatschte. Immerhin: auch Zeichen des Unwillens wurden laut, und bei dem Hindemith ertönten die Jazzbandsignale am Ende nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Zuschauerraum. Eine Konzertnummer mehr von dieser Sorte „Musik", und der Skandal wäre dagewesen. Dr. Becker.

Das 55. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wird in Kiel (14. bis 18. Juni) stattfinden. Zur Aufführung sind — Änderungen vorbehalten — folgende Werke in Aussicht genommen: Chorwerke: Walter Courvoisier, „Auferstehung"; Robert Kahn, zwei gemischte Chorgesänge a cappella; Franz Liszt, Der 13. Psalm; Kurt Thomas, Messe a cappella op. 1. Orchesterwerke: Walter Goehr, Sinfonie op. 4; Manfred Gurlitt, Orchesterlieder; Joseph Haas, Variationen-Suite; Karl Herm. Pillney, Max Regers Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach für Klavier und Orchester bearbeitet; Ernst Toch, Cello-Konzert; Max Trapp, Violin-Konzert. Herm. Unger, Orgel-Sinfonie; Herm. Wunsch, Klavier-Konzert. Kammermusik-Werke: Hans Gal, Divertimento für acht Blasinstrumente; Emil Mattiesen, Lieder mit Klavierbegleitung; Heinz Tiessen, Duo für Violine und Klavier; Frank Wohlfahrt, Streichquartett. — Außerdem findet noch unter Leitung der beiden Kapellmeister Richter und Straßer eine Festaufführung im Stadttheater statt, die die beiden Einakter: „Juana" von Ettinger und „Bei Nacht sind alle Katzen grau" von Maurice bringt. Zwei weitere Veranstaltungen werden noch im Rahmen des Tonkünstlerfestes stattfinden: ein besonderes Kammerkonzert, in dem einheimische Künstler und schleswig-holsteinische Komponisten zu Gehör kommen, sowie ein Vortrag des Pianisten Alexander Laszlo über „Farblichtmusik" (eine von ihm erfundene Kunstgattung) mit anschließendem Farblichtkonzert.

— Anläßlich der 50. Jahrfeier der holländischen Musiker-Vereinigung wird im nächsten Oktober in Utrecht ein viertägiges Musikfest stattfinden.

— Das 6. deutsche Brahmsfest soll im Mai nächsten Jahres in Heidelberg unter Leitung von Wilhelm Furtwängler stattfinden. Veranstalterin ist die Deutsche Brahmsgesellschaft.

— Wie alljährlich, veranstaltet auch heuer während der Pfingstfeiertage Prof. C. Corbach mit dem Staatl. Loh-Orchester Sondershausen ein viertägiges Musikfest. Zur Aufführung kommen Werke alter Meister, dann solche von Beethoven, Brahms, Bruckner, und zeitgenössischer Komponisten.

— An Ostern fand in der städt. Festhalle zu Landau das 1. Pfälzische Musikfest mit Werken von Bach, Beethoven, Brahms und Bruckner statt. Ausführende waren außer bekannten auswärtigen Künstlern der vereinigte Chor des Musikvereins Landau, des Cäcilienvereins Speyer und des Chors der städt. Singschule Ludwigshafen a. Rh. sowie das Pfalzorchester Ludwigshafen.

— In Barcelona fanden unter Leitung des Komponisten Strauß-Festspiele statt. Ausführender war das vorzüglich geschulte Casals-Orchester.

— M.-Gladbach. Auch hier plant die Stadtverwaltung anläßlich der Jahrtausendfeier der Rheinlande im Laufe des Sommers ein 3tägiges Musikfest, das Werke rheinländischer Komponisten für Orchester, Chor, Orgel und Kammermusik zur Aufführung bringen will, als Abschluß einen Beethoven-Abend (IX. Sinfonie). Die Leitung hat Generalmusikdirektor Hans Gelbke.

— Die diesjährigen Internationalen Festspiele im Züricher Stadttheater finden vom 10. bis 20. Juni statt. Zur Aufführung sind u. a. vorgesehen: „Intermezzo" von R. Strauß und „Die vier Grobiane" von Wolf-Ferrari. Mitwirkende: Solisten-Ensemble und Orchester der Dresdner Staatsoper, das Züricher Tonhalle-Orchester sowie Künstler der Mailänder Scala.

— Wie nunmehr bestimmt ist, kommen am Händelfest vom 6.—8. Juni die Oratorien „Belsazar" und „Salomo", sowie die Oper „Tamerlan" zur Aufführung. (Als Ergänzung unserer Notiz im März-Heft S. 177.)

— Im Freiburger Stadttheater findet im Monat Juni eine Julius Weismann-Festwoche statt.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

— Dem städt. Konservatorium in Dortmund ist ab 1. Mai unter Leitung von Dr. Nicolaus eine Opernschule angeschlossen worden.

In Buenos-Aires wurde ein National-Konservatorium mit Carlos Lopez-Buchardo als Direktor gegründet.

Ab Ostern dieses Jahres veranstaltet die Akademie für Kirchen- und Schulmusik einen ersten, auf zwei Semester berechneten staatl. Kursus zur Ausbildung von Musikvolksschullehrern. Der Unterricht, der sich auf Musikpädagogik, Musikwissenschaft, Theorie und Stimmbildung erstreckt, wird von in der Jugendbewegung bekannten Fachleuten erteilt.

Das Städt. (Hüttner-) Konservatorium Dortmund, welches seit kurzer Zeit mit dem Holtschneiderschen Konservatorium unter der Direktion Wilhelm Sieben-Holtschneider vereinigt wurde, soll im ersten Jahre seines erweiterten Ausbaues mit einem Musiklehrerseminar, einer Opern-, Orchester- und Jugendmusikschule, sowie einer kirchenmusikalischen Abteilung an die Öffentlichkeit treten. M. V.

An der Städt. Musikhochschule in Mainz wurde 1924 unter Leitung von Heinrich Werlé eine Männerchorvereinigung gegründet, die es sich zur Aufgabe macht, wertvolle alte und neue Chorkunst

sowie das echte, stilgemäß gesetzte deutsche Volkslied zu pflegen.

Mit dem neuen Schuljahr tritt in Zeulenroda unter Leitung des Städt. Musikdirektors Fritz Sporn eine Staatl. Singschule ins Leben.

— Anfang Mai feiert die einst durch Initiative Liszts entstandene kgl. ungarische Hochschule für Musik das Jubiläum ihres 50jährigen Bestehens mit vier Festveranstaltungen. Aus bescheidenen Anfängen hervorgegangen ist die Anstalt im Laufe der Jahrzehnte nicht nur von entscheidender Bedeutung für das ungarische Musikleben geworden — so versorgt sie z. B. die Budapester Oper fast ausschließlich mit aus ihr hervorgegangenen Künstlern — sondern sie darf heute wohl auch als Musikschule von Weltruf bezeichnet werden. Männer wie Dohnânyi, Bartok, Lendvai, Kodaly, sowie eine Reihe weltbekannter Solisten (Franz Vecsey, Szigeti, Földesy, Ilona Durigo u. a.) zählten zu ihren Schülern. Zu ihrem einstigen Lehrkörper gehörte außer Liszt und Robert Volkmann, Franz Erkel der Schöpfer der ungar. Nationaloper und Edmund von Mihalovich. Unter den heutigen seien, um einige Namen anzuführen Dr. Jenó Hubay (Direktor), David Popper und Hans Koeßler genannt.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Zu einem Bund deutscher Orchestervereine haben sich die deutschen Liebhaber-Orchester zusammengeschlossen. Zweck des Bundes: Förderung und Vertretung gemeinsamer Interessen, Noten und -Programm-Austausch, Beratung in allen künstlerischen Angelegenheiten usw. Es kommen nur Vereine, die gewerbliche Ziele ausschließen, in Betracht. Näheres ist durch den vorläufigen Bundesvorsitzenden Franz Menge-Mainz, Ludwigstr. zu erfahren.

In Berlin wurde unter dem Namen „Amphion" eine Kammermusikvereinigung gegründet, die es sich zur Aufgabe macht, unbekannten Tonkünstlern (Komponisten und Instrumentalisten) den Weg in die Öffentlichkeit zu ebnen. Vorsitzender ist der Komponist Hans Bullerian.

PERSÖNLICHES

Geburtstage, Jubiläen u. a.

José Maria Lepranto, der bekannte dramatische Lehrer und Stimmbildner — zu seinen Schülern zählte u. a. Julius v. Raatz-Brockmann — feierte unlängst seinen 70. Geburtstag.

Desgleichen der Prager Pianist und Komponist Josef Jiranek, der besonders als Klavierpädagoge einen vorzüglichen Ruhm genießt.

Hermann Stöckert, der Berliner Gesangspädagoge und frühere Chordirigent, konnte vor kurzem sein 50jähriges Künstlerjubiläum begehen.

Dr. Roderich v. Mojsisovics, dem Direktor des Konservatoriums des steiermärkischen Musikvereins in Graz, wurde vom österreichischen Bundesminister der Professortitel verliehen.

Prof. Franz Moissl wurde vom Berliner Bruckner-Chor zum Ehrenmitglied ernannt.

Heinrich Grünfeld, der wohlbekannte Cellist und jüngere Bruder des kürzlich verstorbenen Wiener Pianisten Alfred, feierte am 21. April in bester Gesundheit seinen 70. Geburtstag. Grünfeld, der unlängst auch sein 50jähriges Künstlerjubiläum feiern konnte, gehört schon lange zu den populärsten Erscheinungen im Berliner Musikleben. Unter dem Titel „In Dur und Moll, Begegnungen und Erlebnisse" gab er seine überaus interessanten Lebenserinnerungen heraus.

Dr. Franz Marschner feierte seinen 70., nicht seinen 60. Geburtstag, wie im vorigen Heft zu lesen war.

Todesfälle:

Jean de Reszke, der berühmte Gesangsmeister, im Alter von 75 Jahren zu Paris. Reszke, der eine glänzende Laufbahn zuerst als Bariton (Venedig, London) dann als Tenor (Paris, London, New-York, Petersburg) hinter sich hatte, lebte seit 1902 als Gesangslehrer von Weltruf in Paris.

Josef Uhl, der bekannte Wiener Musikpädagoge und Komponist, im 72. Lebensjahre.

Anton v. Fuchs, der Münchener Sänger und Regisseur, im Alter von 76 Jahren.

Prof. Otto Lohse, der weltbekannte Dirigent und Operndirektor, 67jährig in Wiesbaden.

Verpflichtungen u. a.

— Cornelius Kun, bisher Kapellmeister am Freiburger Stadttheater als Operndirektor nach Danzig.

— Prof. Wilhelm Sieben als Nachfolger Schneevoigts nach Stockholm.

— Prof. Hans Winderstein-Nauheim für die nächste Spielzeit nach Barcelona auf Grund seiner dortigen Erfolge.

— Prof. Friedrich Wührer als Leiter der Ausbildungsklassen für Klavier an die „Hochschule für Musik und darstellende Kunst" in Wien.

— Wilhelm Forck, der durch die Vertonung des Passionsspieles „Ein Spiel vom Judas" bekannt gewordene Komponist, hat die Leitung des „Konservatoriums des Westens" Berlin, übernommen und Mary Wurm als Leiterin der Meisterklasse für Klavierspiel und der Kammermusikklasse gewonnen.

— Fritz Heitmann, der Organist der Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, als Lehrer mit dem Titel „Professor" an die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin.

— Arthur Rosenstein vom Landestheater Oldenburg als Generalmusikdirektor an die Finnische Oper in Helsingfors.

— Generalmusikdirektor Dr. Ernst Kunwald als oberster musikal. Leiter an die neugegründete Kammeroper im Schönbrunner Schloßtheater in Wien.

— Dr. Willy Becker als Intendant von Düsseldorf nach Bremen.

— Alexander Lippay, der in Frankfurt ansässige Kapellmeister und Komponist als Direktor des mit der Universität verbundenen Conservatory of Music in Manila (Philippinen).

— Rudolf Mauersberger wurde zum Amt eines Musikwartes der Thüringischen Landeskirche und zugleich zum Kantor der Georgenkirche in Eisenach berufen.

— Kirchenmusikdirektor Karl Paulke zum Leiter des Staatl. Hamburger Kirchenchors.

— Emil v. Sauer als Professor an die neue Hochschule für Musik in Wien.

— Konzertmeister Rudolf Deman und Kontrabaßvirtuose Hans Stirz als Lehrer an die Staatl. Musikhochschule zu Berlin.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Die Metropolitan Opera House Co. in New York wird den „Barbier von Bagdad" von Cornelius, in der Bearbeitung von Felix Mottl (Verlag Kahnt) in der nächsten Spielzeit unter Leitung von Arthur Bodanzky zur Aufführung bringen.

— In Reykjavik (Island) plant man die Errichtung eines Nationaltheaters, das allerdings erst 1930, dem Jahre der 1000 Jahrfeier des isländischen Parlaments eingeweiht werden soll.

— Wie die „Linzer Tagespost" meldet, wurde im Musikarchiv des Benediktinerstiftes Lambach eine bisher völlig unbekannte, im Jahre 1767 entstandene Sinfonie Mozarts aufgefunden.

— Zum Gedächtnis an die reichsdeutsche Uraufführung von Beethovens IX. Sinfonie am 1. April 1825 durch Kapellmeister Karl Guhr veranstaltete am 1. April der Frankfurter Orchesterverein unter Ernst Wendel und Mitwirkung des Cäcilienvereins, des Sängerchors und hervorragender Solisten eine Jubiläumsaufführung des Werkes.

— Die maßgebenden Prager tschechischen Kreise tragen sich ernstlich mit dem Gedanken, das alte Prager deutsche Landestheater auf dem Obstmarkte (die ehrwürdige Stätte der Uraufführung des „Don Juan" von Mozart), das man den Prager Deutschen nach dem Umsturze bekanntlich kurzerhand weggenommen hat, niederzureißen! Damit ohrfeigt sich der Tscheche selbst!

— Die Wiener Stadtverwaltung hat aus dem Nachlasse Franz Schobers ein umfangreiches Material von Briefen und Handschriften aus dem Nachlaß Franz Schuberts für die Wiener Staatsbibliothek angekauft.

— Das Sedlak-Winkler-Quartett plant sämtliche Streichquartette J. Haydns im Laufe dreier Jahre in Wien (Musiksalon L. Doblinger) zur Aufführung zu bringen.

— In Wien wurde ein Franz-Schubert-Museum im Geburtshause Schuberts eingerichtet, zu dessen wertvollsten Bestandteilen eine Sammlung von Originalhandschriften des Meisters gehört. Den Hofraum des kleinen Hauses schmückt der von Prof. Müller geschaffene „Forellenbrunnen".

— Schumannmuseum Zwickau. Die Anregung durch die „Zeitschrift für Musik" im Sommer 1924 Zusendungen von Programmen von Schumannkonzerten an das Museum betr., hat bereits erfreulichen Erfolg gehabt. Es gingen solche Programme (Drucksache mit der Anschrift: Schumannmuseum Zwickau i. S. mit Angabe des Absenders genügt) ein von solchen Aufführungen in Reykjavic auf Island, Barcelona, Kiel, Kassel, Berlin, Glauchau, Hohenstein-Ernstthal, Lengenfeld i. V. u. a. Diese Sondersammlung ist bereits eine recht stattliche geworden.

— Georg Göhler hat ein Konzert in C für Klavier und Orchester (Verlag C. A. Klemm, Leipzig) geschrieben, das Max Pauer im nächsten Winter in Leipzig zur Uraufführung bringen wird.

— Anläßlich des Internat. musikwissensch. Kongresses vom 4.—8. Juni in Leipzig findet im Alten Leipziger Rathaus eine Ausstellung musikhistorischer handschriftlicher Schätze aus öffentlichem- und Privatbesitz, sowie eine Fachausstellung musikwissenschaftlicher Verlagswerke statt.

— Die bekannte Schule für Rhythmus, Musik und Körperbildung in Hellerau wird am 1. Juli nach Wien und zwar in das ehemalige Habsburger Schloß Laxenburg übersiedeln. Die Schule, der außerdem das Schloßtheater sowie große Areale für Freilichtaufführungen zur Verfügung stehen, wird bereits die diesjährigen Sommerkurse auf Schloß Laxenburg abhalten.

— Die Breslauer Singakademie begeht vom 16.—18. Mai mit drei Festkonzerten die Feier ihres 100jährigen Bestehens.

Nachtrag zu B-A-C-H

Stilistisches und Statistisches (siehe Heft 3 dieses Jahrganges). Von Dr. Paul Mies, Köln

O. Manasse, Metamorphosen für Klavier.

Der Komponist ist wohl ein Russe; die Themenbildung erinnert manchmal an N. Rimsky-Korsakow (Nr. 21). Die in meinem Aufsatz namhaft gemachten Eigentümlichkeiten finden sich auch hier, jedoch seltener, da das Thema außerordentlich frei behandelt ist. Manchmal ist es in verschiedenen Stimmen verteilt, manchmal lediglich für das Auge sichtbar. Daß dadurch besonders den älteren Werken gegenüber eine größere Mannigfaltigkeit möglich ist, ist klar.

Fortsetzung des redaktionellen Teils S. 318

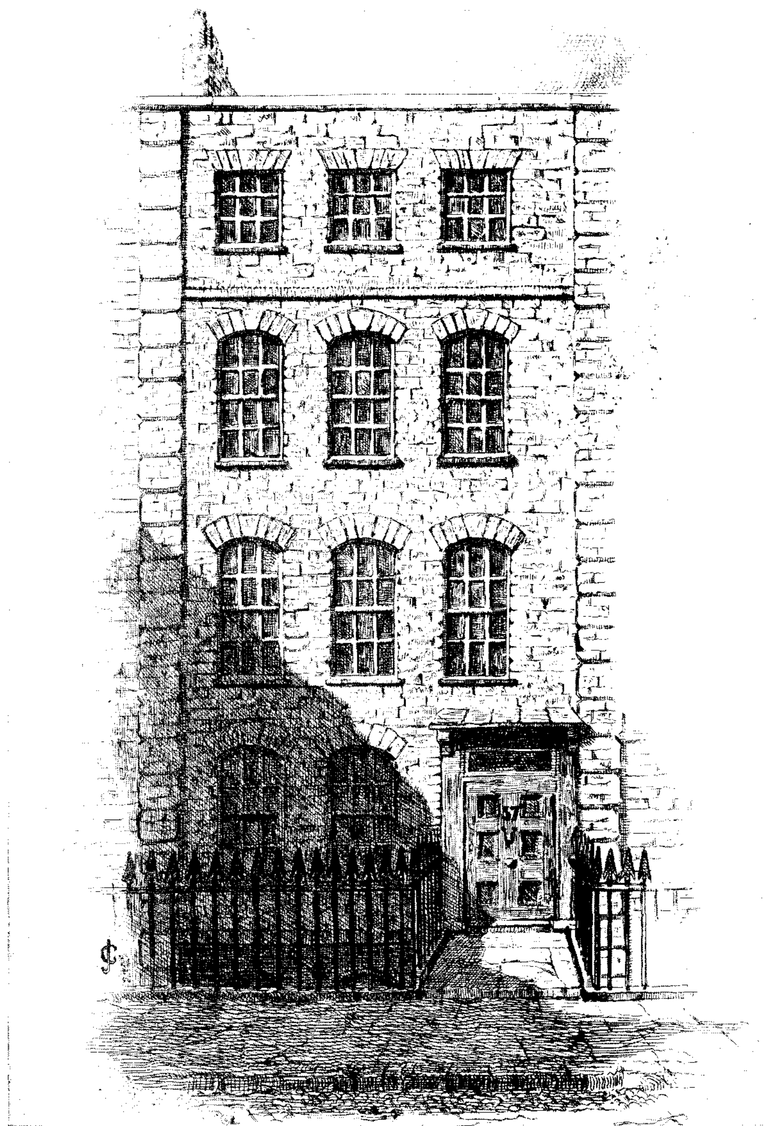
Das nächste Heft erscheint am 4. Juni



Georg Friedrich Händel

Nach dem Gemälde von William Hogarth, gestochen von Ch. Turner

Entnommen der neuerschienenen Händelbiographie von Neumann Flower (s. S. 365)
mit Genehmigung des Verlags Koehler & Amelang, Leipzig



Händels Wohnhaus in London

(Ansicht vom Jahre 1875)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

92. JAHRG. LEIPZIG / JUNI 1925 HEFT 6

Händel und die Gegenwart

Von Dr. Rudolf Steglich, Hannover

Händel, der bis vor kurzem keineswegs nur dem Durchschnittspublikum als Kirchenkomponist galt, anderen wiederum — welch seltsamer Gegensatz! — als ein allzusehr auf Welterfolg bedachter Künstler, dessen Wirkung in die Tiefe und auf die Dauer mithin eingeschränkt sei, Händel steht jetzt vor uns als einer der größten Musikdramatiker aller Zeiten, und insbesondere als ein Künstler, der der Gegenwart etwas zu sein vermag gerade in anderem als kirchlichem Sinne.

Man suchte sich das seltsame Wiederaufleben Händels zu erklären. Seit dem Aufkommen einer neuen Generation nach der Jahrhundertwende spürte man, wie überall eine Wandlung sich durchsetzte: wie die aus dem 19. Jahrhundert herübergenommenen Ideale nach dem Dahinschwinden ihres Nährbodens ihre Schwungkraft verloren, wie die späte Romantik im Allzusubjektiven versank und wie bei dem Streben nach einer neuen geistigen Form gerade bisher geringer geschätzte Zeiten der Vergangenheit sich als bedeutsam und hilfskräftig erwiesen — so nach der Übersättigung mit der Klangrauschmusik der Jahrzehnte um 1900 die Musik des 18. Jahrhunderts. In diesem Zusammenhang erschien auch die neue Händelpflege einigermaßen erklärlich.

Gewiß wäre ohne jenen Umschwung der allgemeinen geistigen Haltung die neue Händelbewegung nicht möglich. Warum aber aus der vielfältigen Vergangenheit gerade Händel hervortrat, bleibt nach wie vor dunkel. Verlangte man nach dem 18. Jahrhundert, so hatte man doch bereits dessen beide Eckpfeiler Bach und Mozart. Es muß wohl noch etwas Besonderes um Händel sein, daß gerade er in erster Linie wieder hervortrat.

Welcher Art dieses Besondere ist, darauf scheint mir hinzuweisen, daß keineswegs Führer der modernen Musik selbst den Anstoß zur Händelbewegung gegeben haben, sondern ein Kreis begeisterter Musikliebhaber in Göttingen, die dann die Unterstützung begeisterter Künstler fanden. Beispielsweise trifft man in den Schriften Busonis, eines der bedeutendsten Vorkämpfer der neuen Musik wie der Pflege des 18. Jahrhunderts, zwar immer wieder die Namen Bach und Mozart, nicht aber den Händels. Darin zeigt sich deutlich: es ist nichts eigentlich Fachmusikalisches, was uns heute zu Händel zieht; es muß etwas Allgemeines, Reinmenschliches sein.

Wer tiefer in Händels Kunst eindringt, der wird sich überzeugen, daß es nicht die Freude an einem gemeinsamen Besitz, einer besonderen Verwandtschaft ist, son-

dern das Verlangen nach etwas Händelschem, was nicht unser ist. Um hierin klarzusehen, gilt es, die über das Nurmusikalische hinausreichende wesentliche Bedeutung Händels für unser geistiges Nationalvermögen und damit auch für unsere gegenwärtige Lage wenn irgend möglich gründlicher aufzuhellen. Dazu möge ein Blick auf die einzigartige Stellung helfen, die Händel einnimmt in der Abfolge der ihren seelischen Besitz von Geschlecht zu Geschlecht vererbenden und wandelnden Menschenalter unserer Volksgeschichte.

Händel, 1685 geboren, ein Menschenalter nach dem Ende des dreißigjährigen Krieges, gehört der Generation an, die durch die großzügigen, phantasiemächtigen Bauten der weltlichen und geistlichen Barockfürsten noch am sichtbarsten in unsere Gegenwart hineinragt. Ihre Musik trägt ebenfalls solche außergewöhnliche, geradezu räumlich sich auswirkende persönliche Formkraft in sich. Händel hat in höchstem Maße die Kraft gehabt, solche Formen zu bilden, nicht als bloße Konstruktionen, als musikalische Rechenexempel, sondern als Ausdruck des Geistes, der ihm über der sinnlichen Welt, auch über der Klangwelt stand.

Welcher Unterschied aber besteht dabei zwischen ihm und dem andern gewaltigen Musiker seiner Generation, Bach!, ein Unterschied, der noch über das Persönliche hinauszugreifen scheint. Manche Beurteiler glaubten darin sogar den Gegensatz zweier verschiedener Zeitalter zu spüren, obwohl doch beider Geburtstage nur wenige Wochen auseinanderliegen. Dieser Unterschied liegt tief im angeborenen, vererbten Wesen beider Männer. Die Väter ihrer Generation waren um die Zeit des Westfälischen Friedens geboren und waren somit das erste Geschlecht, das die durch den Krieg herbeigeführte Schwächung des deutschen Gemeinschaftgefühls als etwas Gegebenes erlebte und infolgedessen in vieler Beziehung mehr auf den Dienst am Einzelnen als am Ganzen sich gewiesen fühlte. Bach trug mit seinen Zeitgenossen die Last dieses Erbes. In Händels väterlichem Erbe aber fehlt diese Last, ihm überkam statt ihrer etwas anderes und dies nun ist das Entscheidende, was übrigens auch aus Händels Musik unmittelbar nachgewiesen werden kann. Händels Vater, der Generation der Großväter jenes Zeitalters zugehörig, bei des Sohnes Geburt 63jährig, war in den ersten Jahren des großen Krieges geboren. Seiner Generation war die Zersplitterung des bürgerlichen Gemeinbewußtseins noch nichts von Anfang an Gegebenes. Sie hatte noch inneren Zusammenhang mit dem Jahrhundert vor dem Kriege, das eine Blütezeit deutscher bürgerlicher Kultur gewesen war.

In des Sohnes väterlichem Erbbesitz lebt also der alte Gemeinschaftsgeist fort, ungebrochen durch die Zwischengeneration, und vereint mit neuen Formen des Hochbarock. Darin also ist das Einzigartige Händels und seines Werkes in der Geschichte unserer Kunst begründet: in der Vereinigung ausgeprägter Kräfte jener zwei Epochen deutscher Geschichte, in der Vereinigung des volkhaft-bürgerlichen Gemeinbewußtseins jener alten Blütezeit deutschen Bürgertums mit der persönlicheren, bewegteren Formkraft des Hochbarock.

Dieser Verbindung entspringt die besondere Weite und Wucht von Händels Persönlichkeit und Werk, es entspringt daraus der auf das Große, Klare, Volkhafte hinzielende Charakter seiner Kunst, der auch das Subjektive, Persönliche, das Händel keineswegs fehlt, in seinen Bann zieht.

Die eigenartige Mischung der Epochen in Händels Persönlichkeit hat sein Leben wie sein Schaffen bestimmt. Wäre er nicht in seiner Vaterstadt Halle aufgewachsen als einer, der sich bewußt als Deutscher fühlte, so wäre für den zur Oper Strebenden doch leicht die Lockung Italiens stärker gewesen als die Hamburgs, das damals die Hauptstadt der bürgerlichen deutschen Oper war. Händel ging nach Hamburg. Er suchte eine deutsche

Schule, ein deutsches Wirkungsfeld, ein deutsches Publikum. Was er in Hamburg fand, verrät seine erste Oper „Almira“: sie ist mit der Vielheit ihrer meist kleinen Formen, mit dem Gemisch deutschen und fremdsprachigen, italienischen Textes ein rechtes Abbild für das Deutschland des Jahrhunderts nach dem Westfälischen Frieden — wenn auch der junge Komponist aus eigener Kraft große dramatisch-musikalische Bögen über diese Vielfältigkeit zu spannen bemüht war. Er mußte gerade in Hamburg fühlen, daß er, obwohl ein Deutscher, doch ein unzeitgemäßer Deutscher war.

Dem lernenden Musikdramatiker blieb schließlich doch nur der Weg ins klassische Opernland Italien. Politisch zwar ebenfalls zerrissen, besaß Italien doch eine viel geschlossenere nationale Kultur als Deutschland, also auch eine klarer und fester gefügte Musikkultur. Händels in Italien geschriebene Opern werden im Gegensatz zu der vielförmigen Hamburgischen beherrscht von der einen Form der Dacapo-Arie. Die Wiedergabe der Handlung, nur erst die Brücke aus dem Alltag in das Kunstwerk, bleibt dem Rezitativ überlassen. Aus dem flüchtigen, äußeren Geschehen aber heben die Arien das Innerliche, die wesentlichen Seelenerlebnisse, die Affekte in reiner musikalicher Form empor. Die Folge dieser Affektgestaltungen, der Arien, ist das eigentliche, seelische, musikalische Drama.

Diese italienische Affektarien-Oper war wohl ein Ausgangspunkt, nicht aber schon das Ziel des Musikdramatikers Händel. Freilich konnte ihm, dem unzeitgemäßen Deutschen, auch seine Heimat jetzt nur noch Durchgang sein. Das Ziel selbst fand er in England. Hier nämlich, in einem geschlosseneren Volksganzen, unter einer freiheitlicheren Verfassung, lebte ein Gemeinbewußtsein, das wohl dem, das Händel in sich selbst trug aber in Deutschland nicht mehr finden konnte, verwandt war und das er brauchte, um sich auszuwirken. Er wurde dabei ein zeitgemäßer Engländer soweit, als es eben in seinem unzeitgemäßen Deutschtum lag. England wurde sein Wirkungsfeld, ohne daß er seiner geistigen Heimat, s e i n e m Deutschland untreu wurde.

Das prägt sich deutlich aus in der Art, wie sich die italienische Oper in England unter seinen Händen wandelte. Die Antriebe dazu gab ihm die engliche Umwelt, das Wesentliche, Seelische dieser Wandlung schöpfte er aus seiner deutschen Innenwelt. Dabei war das Ergebnis um so wesentlicher deutsch, als seine deutsche Innenwelt eben nicht nur einer stets irgendwie einseitig entwickelten Epoche angehörte, sondern Wesentliches zweier gegensätzlicher Zeitalter in sich vereinte. Gerade dieser objektivere deutsche Charakter Händels stand übrigens dem stammverwandten englischen Wesen viel näher als jeder einseitig zeitbedingte, subjektivere deutsche Charakter.

Die erste Stufe jener Wandlung der Oper beschritt Händel, da er über die Affekten-Oper immer klarer das Ethos stellte, die Leidenschaften einer sittlichen Idee unterordnete. Die Oper „Rodelinde“ ist eines der schönsten Zeugnisse dafür. Obwohl sie der Form nach eine reine italienische Arienoper ist, ist sie doch in dem Ethos, das sie erfüllt, eine im innersten Wesen deutsche Oper.

Auf der zweiten Stufe der Wandlung wird auch die äußere italienische Form der Arienoper, der gleichförmige Wechsel von Arie und Rezitativ, von innen her bewegt: es kommt zur Bildung musikalisch-dramatischer Szenen durch charakteristische Verbindung der verschiedenen Ausdrucksformen des einfachen und begleiteten Rezitativs und der freieren oder gebundeneren arienhaften Gebilde. Eines der ergreifendsten Beispiele hierfür ist die Sterbeszene des Bajazet im „Tamerlan“.

Die dritte Stufe der Wandlung endlich ist die größte, unerhörteste. Dem deutschen Musikdramatiker, der sich den höchsten Fragen nicht nur des persönlichen Lebens,

sondern auch des Lebens der Volksgesamtheit, der Völkerschicksale zuwandte, wurde die Welt der äußeren Sinne als Schauplatz seiner Werke zu eng. Diese Werke drängten in Weiten und Tiefen, die dem äußeren Auge nicht mehr faßbar, nur noch dem an räumliche Grenzen sich nicht stoßenden inneren Gesicht erlebbar waren. Händel konnte nicht mehr glauben, im musikalischen Drama wie der Südländer durch — wenn wir es kraß ausdrücken wollen — durch Gestikulieren, durch Theaterspielen mit der Welt fertig zu werden. Er konnte es nurmehr durch die Abkehr vom bunten, theatralischen Schein, durch den Ruf an die freie, innere Schau, durch hingebendes Insichhineinhören, Insichhineinempfinden. Die letzte, ganz zu Ende gedachte Form des Händelschen Musikdramas ist das Händelsche Oratorium. Hier vereint sich eine sonst unerhörte Ausweitung des Ichgefühls durch das Gemeinschaftserlebnis mit einer innerlichsten Vertiefung des Gemeinschaftsgefühls aus dem Icherlebnis. Wir empfinden hier die letzte, innigste Verschmelzung jener beiden deutschen Epochen in Händel.

Wenn schon Händel zu seinen Lebzeiten in Deutschland den Raum nicht finden konnte, sein Lebenswerk zu tun, so war Deutschland nach Händels Tod noch weniger imstande, dieses Werk sich ganz zu eigen zu machen, denn die Zersplitterung des Lebens in Deutschland nahm nur noch mehr zu. Die musikalischen Formen der Händelzeit blieben zwar auch den späteren Zeiten, wenn auch nur in abgeschwächter, flacherer Art, verständlich. Sie wurden dem musikalischen Auffassungsvermögen nie so entrückt wie etwa die Werke Heinrich Schütz' und noch älterer Meister. Händel war und ist also der berufene musikalische Vermittler jenes alten Gemeinschaftsinnes. Aber wie die Händelsche Form, so vermochte man auch ihren Händelschen Inhalt, eben das Volkhafte, die Weltweite seiner Kunst, nur noch abgeschwächt zu erfassen. Am ehesten fühlte sie noch, von dem Ideal der „Humanität" getragen, das klassische Zeitalter von Wien und Weimar — wenn auch nur Beethoven, Händel als höchstes Vorbild verehrend, in den Chorszenen des „Fidelio" und im Schlußchor der Neunten zu der besonderen oratorischen Größe Händels sich erhob. In den Zeiten der Romantik begünstigte wohl das Erstarken des Geschichtssinns die Hinwendung zu den alten Meistern; dagegen führte die Neigung zum Sicheinspinnen in die eigene, persönliche Gefühlswelt gerade von Händels Art nur noch weiter ab. Unter solchen Umständen mußte der Lebensarbeit Friedrich Chrysanders, des Händelherausgebers und -biographen, der Erfolg zunächst versagt bleiben.

Jetzt aber ist die Zersplitterung, die Entgeistung des Gemeingefühls so weit vorgeschritten, das angesichts der Zusammenhanglosigkeit des Ganzen und der Haltlosigkeit des Einzelnen ein neuer Zusammenschluß als einzig mögliche Rettung erscheint. Wenn wir nun in solcher Lage Händelsche Musik pflegen, die berufene Vermittlerin jenes alten Gemeinschaftsinns, wenn dabei die Empfindung für das Wesen dieser Musik wach wird, wenn diese Musik dann Kräfte weckt, die lange verschüttet waren, eben jene zusammenschließenden Kräfte, wenn also von dieser Musik wirklich jene verbindende, sammelnde Geisteskraft ausstrahlt — — — Aber: „Heißt das der Händelschen Kunst nicht zuviel angedichtet?" Zuviel!? Wurde nicht kürzlich erst die „gesellschaftbildende Kraft der Musik" entdeckt, nicht etwa im Hinblick auf Händel, sondern auf die Musik viel jüngerer Zeiten! Allerdings hat deren „gesellschaftbildende Kraft" vor dem Zerfall nicht bewahrt, weil dieses „gesellschaftbildend" dasselbe ist wie „parteibildend". Händels Musik ist aber mehr als gesellschaftbildend, sie ist — ohne Einschränkung — gemeinschaftbildend. Und daher kann sie wirklich einen Weg zeigen aus dem allzu individuell gelösten Leben in ein neues, gemeinschaftlich-geistig-gefestigtes.

Allerdings müßte die neue Händelbewegung das Ziel verfehlen, wenn sie sich als ein Spaziergang zu Händel aufspielen wollte. Wo sie darauf ausgeht, Händel um jeden Preis dem heutigen Publikum mundgerecht zu machen, ihn möglichst zu modernisieren, zerstört sie ja gerade jene Werte der Händelschen Kunst, die helfen könnten. Händelaufführungen hatten auch immer dann die tiefste Wirkung, wenn sie nicht Händel zu uns herabzuholen, sondern uns zu Händel zu erheben versuchten.

Daß in der gegenwärtigen Händelbewegung zunächst die Händelsche Oper in den Vordergrund getreten ist, liegt wohl daran, daß gerade vom Standpunkt der Gegenwart aus das Wesen Händels in der Oper am leichtesten zu fassen ist. In ihr liegt der dramatische Charakter und zunächst auch die zusammenschließende Kraft am klarsten zu Tage; heute hat ja die Oper von allen Musikformen das allgemeinste Publikum, erweist die am stärksten bindende Kraft. Zudem aber steht die Händeloper — und das erleichtert ihr eine besonders starke und reine Wirkung — als etwas völlig Neues vor uns, im Gegensatz zum Oratorium, das vielfach in schwächende, verhüllende Tradition verstrickt ist.

Nun wird es allerdings auch darauf ankommen, das Oratorium als Drama der inneren Schau aus der Verstrickung durch eine verengende Tradition zu lösen. Szenische Aufführungen der Oratorien, wie es zuerst in Hannover mit dem „Saul“ und vor kurzem in Münster mit dem „Herakles“ versucht wurde, sind wohl förderlich und vielleicht mitunter auch nötig, den dramatischen Atem dieser Werke stärker fühlen zu lassen, als es konzertmäßige Aufführungen gewöhnlich vermochten; aber sie können im Grunde nur Notbehelf sein, denn sie binden die Phantasie, auf deren Freiheit es hier gerade ankommt, an das Theater, können also das Händelsche Oratorium nie ganz erschöpfen. Diese Oratorien szenisch aufführen, heißt eigentlich, Händels letzten Schritt wieder rückwärts tun.

Die Aufgabe, welche die Oratorien Ausführenden wie Hörern in besonderem Maße stellen: nicht nur nachschaffend, sondern mitschaffend tätig zu sein, stellt aber in gewissem Grade auch jedes andere, selbst das kleinste Händelsche Werk. Nicht allein der bezifferte Continuo-Baß ist vom Spieler im Sinne des Werkes auszugestalten, auch die Spieler der anderen Instrumente und die Sänger müssen, Händels Musik ihr Recht zu geben, in viel höherem Grade schöpferisch tätig sein, als es jene neuere Musik verlangt, deren Eigentümlichkeit mehr in genau vorgeschriebener persönlicher, einschränkender Nuancierung liegt als in einer aus dem Ganzen und in die Weite wirkenden Kraft der Gedanken. Diese Mitarbeit bedeutet freilich nicht: nach Willkür drauflosphantasieren, sondern: die Phantasie in die geistige Zucht des Händelschen Werkes stellen. Nur diese Zucht führt zu der Freiheit, die ein sprechender, plastischer Vortrag Händelscher Musik erfordert.

Viele Musikfreunde werden diese Mitarbeit allerdings nicht aus eigener Kraft leisten können. Ihnen kommen die (sei es auch nur mit Vortragsbezeichnungen) bearbeiteten Händel-Ausgaben zu Hilfe. Es sind darunter sehr verdienstvolle. Aber es gibt auch andere. Was von der Händelpflege im allgemeinen zu sagen ist, gilt auch hier: Biegt man Händelsche Musik nach modernem Geschmack um, so zerstört man ihr Händelsches Wesen. Daß zum Beispiel viele Musiker kaum mehr eine Phrase im forte oder piano wirklich durchhalten können, besagt noch nicht, daß auch Händel so musizierte; vielmehr war ihm gerade das Gegenteil das Normale. Die Händelbearbeitungen werden also um so mehr Nutzen stiften, je gründlicher der Musizierende ihre Angaben auf ihren musikalischen Sinn prüft.

Der fortgeschrittene Musikfreund aber und erst recht der Künstler sollte diese Bearbeitungen als Eselsbrücken ansehen, über die zu marschieren seiner Würde nicht angemessen ist. Ja nicht einmal seinem Vorteil. Denn unersetzbar ist, was ihm das Studium des reinen Händelschen Werkes, das Einleben in die geistige Zucht Händelscher Kunst und jene mitschöpferische Tätigkeit geben können.

Was für eine Schule wäre dieses Studium vor allem auch für die Komponisten der jungen Generation! „Händel — das ist das Wahre! Gehet hin und lernet, mit so wenigen (äußeren) Mitteln so Großes hervorbringen!" Dieses Wort Beethovens gilt ganz besonders in einer Zeit, wo allzu oft der Aufwand an äußeren Mitteln den Mangel an jenen inneren Kräften verhüllen muß, die die erste Voraussetzung dafür sind, etwas Großes hervorzubringen. Die Erkenntnis und der Wiedergewinn dieser Kräfte ist das Wesentlichste dessen, was nötig ist und wozu gerade Händel zu verhelfen vermag. Es gehört zu dem Größten, was ein musikalischer Mensch erfahren kann, in ein großes Händelsches Werk sich einzuleben, nicht nur in die Einzelheiten, sondern auch in den Gesamtplan; nicht nur in das technische Gefüge, sondern vor allem auch in die große und klare geistige Welt, deren künstlerischer Widerschein diese Schöpfungen sind. Und wie weitet sich der Horizont erst im Anblick des Händelschen Gesamtwerks!

Außer dem Blick in die vollendeten Meisterwerke gewährt aber das Studium Händels — und das ist besonders wertvoll für den, der selbst ein Meister sein möchte — auch den Blick in die Werkstatt eines Meisters. Die Beobachtung, wie Händel oft Stücke aus seinen eigenen Werken, ja mitunter auch solche anderer Komponisten mehr oder weniger gewandelt als Bausteine neuer Schöpfungen verwandte, diese Beobachtung führt zu der Einsicht, daß Händel nicht schon in dem einzelnen musikalischen Einfall das schlechthin Künstlerische, Geniale sah, sondern daß ihm der beste Teil der schöpferischen Tätigkeit der Aufbau eines großen Ganzen aus den dienenden und vom Komponisten für diesen Dienst erst tüchtig zu machenden Baugliedern war. Sein Wille war vom Einzelnen auf das Ganze, vom Persönlichen aufs Allgemeine, doch stets im Sinne des Ungemeinen gerichtet, über alles Technische hinaus auf das, was den äußeren Mitteln erst Sinn und der Begabung des Künstlers erst die Fähigkeit gibt, das Höchste zu leisten: auf die geistige, formende Kraft des Ethos.

Wir sahen, aus welchen Wurzeln das Händelsche Ethos seine einzigartige Macht gewann. Wir sahen, daß die gegenwärtige Empfänglichkeit für Händel nichts anderem als dem wenn auch nicht klar bewußten Verlangen nach diesem rettenden Ethos entspringen kann. Es ist nun an unsren Musikern und Komponisten, diese Erkenntnis in ihrem eigenen Schaffen wirksam zu machen. Wir wären ein gutes Stück weiter, wenn nach einem Zeitalter der Entgeistung und Zersplitterung — hier der Absonderung in bodenlose ästhetische Spekulationen, dort der Beschränkung auf Amüsement der gewöhnlichsten Herdentriebe — jeder Musiker seiner Arbeit die Händelschen Worte voranstellte:

„es für meine Pflicht erachtend, mit meinem geringen Talente

einer Nation zu dienen . . .“



Händel in mittleren Jahren

Nach dem Porträt von Kneller

Entnommen der neuerschienenen Händelbiographie von Neumann Flower (s. S. 365)
mit Genehmigung des Verlags Koehler & Amelang, Leipzig

Larghetto

all our Joys to sorrow turning and our Triumphs into mourning as the night succeeds the Day as the night succeeds the Day

Zwei Seiten aus dem Oratorium „Jephtha“ in Händels Handschrift

Über Händels „Salomo", insbesondere die Chöre

Von Dr. Alfred Heuß

Es dürfte begrüßt werden, wenn über Händels so gut wie unbekanntes Oratorium „Salomo", das am Leipziger Händelfest zur Aufführung gelangt, an dieser Stelle eine kürzere Abhandlung erscheint, zumal das Programmbuch keine Erläuterungen über die einzelnen Werke bringt. Das herrliche, in seiner Art einzig dastehende Werk bedarf zudem einer gewissen Einstellung von Seiten des Zuhörers, wenn es sich in seinem inneren Wesen erschließen soll. Ist diese gefunden, so erscheint es beinahe unbegreiflich, daß das Oratorium, für das einst der junge Mendelssohn mit besonderer Liebe eintrat, dem deutschen Musikleben so gut wie fremd geblieben ist. Möge das Leipziger Händelfest hier eine Wendung bringen.

„Salomo" gehört zu den dramatischen Oratorien Händels, ohne aber dramatisch zu sein. Dieser Widerspruch wird auch das bisherige Schicksal des Werkes verschuldet haben. Er löst sich sofort, wenn man sich erstens den Vorwurf überlegt und zweitens sich klar macht, daß Thomas Morell, der Verfasser des Textes, die Eigenart des Vorwurfs mit sehr klarem Geiste herausgearbeitet, somit also gar nicht versucht hat, der undramatischen Gestalt des Königs Salomo dramatische Seiten abzugewinnen. Was immerhin möglich gewesen wäre, da auch Salomo verschiedene Kriege zu bestehen hatte, also mit den gerade in Händelschen Oratorien üblichen kriegerischen Spannungen gearbeitet werden konnte. Gerade davon sah Morell, der in der bisherigen Händelbetrachtung ganz ungebührlich über die Achsel angesehen worden ist, vollständig ab. Statt dessen gab er ein ganz reines Friedensoratorium, die Schilderung einer glanzvollen Friedenszeit unter einem ebenso mächtigen und prachtliebenden wie aber auch gottesfürchtigen und klugen Herrscher. Da der Frieden etwas Undramatisches ist, erwarte der Hörer also von allem Anfang nichts Dramatisches, stelle sich statt dessen auf breite und machtvolle Flächenwirkungen einer mit imposantester Kraft gegebenen Friedensdarstellung ein. Um so angenehmer wird er dann den Kontrast empfinden, wenn mitten im Werke plötzlich einmal ein dramatischer Nerv aufzuckt, dann nämlich, als das weltbekannte Beispiel von Salomos richterlicher Klugheit mit den beiden Müttern dramatisch vorgeführt wird. Diese Szene steht aber keineswegs ihrer Dramatik wegen im Mittelpunkt des Werkes, sondern hat den Zweck, von Salomos richterlicher Klugheit und Gerechtigkeit die nötige Vorstellung zu geben, wofür als am eindrucksvollsten die dramatische Einkleidung gewählt wird. Es ist also falsch, von dieser Szene ihrer Dramatik wegen auszugehen und von von ihr aus den ganzen übrigen „Salomo" im abfälligen Sinn undramatisch zu finden. Sondern wir haben ein Oratorium vor uns, das, seinem ganzen Vorwurf entsprechend, gar nicht dramatisch sein will und infolgedessen seinen Schwerpunkt in ganz anderen Faktoren hat. Mit dieser Einstellung höre man sich das Werk an.

„Salomo" macht uns also mit einem Herrscher und einem Volke bekannt, die sich in ausgedehntestem Maße der Segnungen eines glanzvollen Friedens erfreuen. Wie waren, so fragte sich ein Händel, sowohl Herrscher wie Volk, zu geben, auf daß wir auch den Eindruck erhalten, daß dieser Frieden auf einem sicheren und starken Boden steht. Es ist vornehmlich die erste Hälfte des ersten Akts, die uns mit der seelischen Beschaffenheit Salomos und des Volkes bekannt macht, wobei aber zu bemerken ist, daß die hier gegebenen Grundlagen immer wieder auch im übrigen Werk sichtbar werden. Beschäftigen wir uns zuerst mit den einschlägigen Chören, dem Volk. Der erste von ihnen, übrigens den Priestern als den geistigen Vertretern des Volks in den Mund gelegte, beginnt:
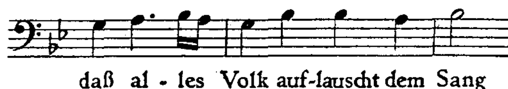
Mit Harf und Cymbeln singt zu Gott Je - ho - vas Preis.

Das klingt würdig, ernst und eindringlich, gleich der Stimme des Herrn. Man bemerke aber immerhin, daß die erste Hälfte bewegter und freudiger gehalten ist als die zweite, demütig sich senkende. Aber dennoch, von festlichem Cymbelnklang findet sich nichts. Und nun setzt unmittelbar darauf, wie auf höhere Eingebung, das Streichorchester mit einer lebhaften, sofort zu bewegtester Freude sich steigernden Musik ein, und jetzt erst packt auch der Chor die Worte in ihrem eigentlichen Sinn und singt:



Da haben wir denn auch vorläufig das Nötige beieinander. Freude und frische Lebensbejahung erwachsen einem ernsten, in sich gefestigten, gotterfüllten Innern. Und wie nun in dieses frohe und offene Singen und Musizieren — man halte sich aber immerhin die etwas gedämpfte B-Dur-Tonart vor Augen — immer die gehaltenen Töne des mahnend ernsten Grundthemas hineinklingen, das ist's, was diesem ersten, für das ganze Werk grundlegenden Chor den eigentlichen Charakter gibt. Immer klingt gewissermaßen durch: Die Furcht des Herrn ist aller Weisheit Anfang.

Aber damit sind die Grundlagen für ein, wie wir sagen können, ideales Friedensvolk nach der Händelschen Auffassung noch nicht erschöpft. Der zweite Chor, der erste dem Volk in den Mund gelegte: „Aus frommer Brust, in heilgem Drang'', hat eine sehr breit gehaltene, mit geheimnisvollen Harmonien arbeitende Einleitung, die unmittelbar mystisch berührt und für Händel, den Deutschen, doppelt bezeichnend ist. Dem Engländer liegt eigentliche Mystik fern, auf Texte dieser Art, wie sie sich so zahlreich in Bachschen Kantaten finden, stoßen wir in Händels Oratorien sozusagen nie, und auch hier ist es Händel, der die Worte Morells in Mystik tauchte. Die Stelle weist auf die geheimnisvollsten Tiefen in der Seele eines Volkes und insofern ist diese Einleitung überaus wichtig. Ihrer mystischen Glut entspringt nun eine Fortsetzung auf die Worte: „Daß alles Volk auflauscht dem Sang, zu heilger Glut entfacht", die zu den großartigsten kompositorischen Eingebungen des Werkes gehört. Die andringende kategorische Phrase:

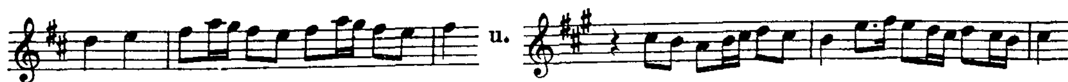


wird in einer so offensichtlichen Weise durch alle Stimmen getragen, daß die Vorstellung, bis zu den entferntesten Völkern (distant nations) habe Gottes Wort zu dringen, in musikalisch sprechendster Weise zur Darstellung gelangt. Ein Schwung, ein andringendes Feuer steckt dabei in dieser Musik, daß man wohl auch berechtigt ist, sie in realpolitischem Sinn zu deuten.

Von einer wieder anderen Seite faßt der dritte Jehovahchor: „Preist all' im Land Jehovah" das Verhältnis zu Gott. Ein schmucklos liturgisches, auf früherer Musik beruhendes Thema und streng kontrapunktische Führung der Stimmen weisen auf einen gebändigten, ernsten religiösen Kultus hin. Ein Volk muß auch seine Bußtage haben, in denen es sich still auf sich zurückzieht, d. h. sein Verhältnis zu Gott in strenger Abhängigkeit von ihm immer wieder neu regelt. Auch dieses Moment gelangte bereits im ersten Chor zur Andeutung, hier aber wird es gewissermaßen prinzipiell gefaßt.
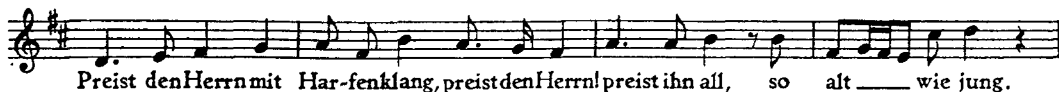
Von dieser mannigfaltigen Einheit läßt also ein Händel das Verhältnis eines wahren Friedensvolkes zu seinem Gott beschaffen sein: Auf diesem festen, gottesfürchtigen und zugleich lebenbejahenden Grunde kann es seine Freude am Leben bis zu dithyrambischem Jubel steigern. Das geschieht aber erst im zweiten Akt, und zwar zunächst in dem beinahe überschäumenden, dabei von jovialem Humor erfüllten Chor auf Salomo und sein glückliches Herrschertum: „Vom Altare wallend wehn", dem ersten Chor in der freudig hellen Festtonart D-dur; der erste Akt gelangte in den Chören bis nach G-Dur. Händel hat sich im „Salomo", seinem

prächtigsten und strahlendsten Oratorium, vorzugsweise des Doppelchors bedient und erzielt mit ihm Wirkungen, wie sie in dieser Art kaum ein anderes Oratorium kennt. Wie bezeichnend aber, wenn der folgende Chor, der, was kaum möglich erscheint, noch eine Steigerung des doppelchörigen D-dur-Chors zu bringen hat und auch tatsächlich bringt, sich auf fünf Stimmen konzentriert, der Chor: „Wer von Ost bis hin zum West". In ihn bricht das Volk nach dem Urteilsspruch Salomos aus, und zwar in A-Dur, wie denn die Tonartensteigerung, angefangen vom B-Dur des ersten Akts, wohl bemerkt werden möge. Diese beiden Chöre mit den ähnlichen Themen:
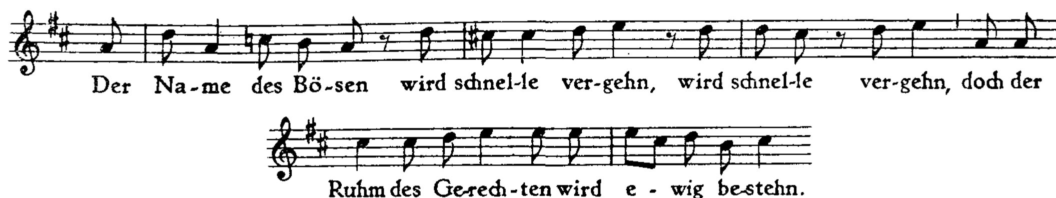


ihrem ganzen Wesen nach, insbesondere auch in der Selbständigkeit und Freiheit der Stimmführung näher miteinander zu vergleichen, wäre ebenso lehrreich wie reizvoll; man bemerke nur wenigstens, daß beide Themen den Umfang der Töne sehr beschränken: Also aus einem konzentrierten Innern wächst der sich entwickelnde dithyrambische Jubel heraus. Dann aber, welch' mannigfaltige, und immer wieder auf tiefgeistiger Erfassung der Werte sich ergebende Mittel! Da heißt es z. B. in dem lieblich und zart gehaltenen zweiten Teil des kurz gehaltenen Schlußchors des zweiten Akts, daß alles Volk sich in Preisgesängen auf Salomo ergehen möge. Und da wandert nun von unten herauf eine Violinfigur bis hoch hinauf, d. h. dringt als Verkünderin überall hin durch das ganze Reich, während der Chor ganz leise dazu singt; die Chormittel sind deshalb ganz anders gewählt.
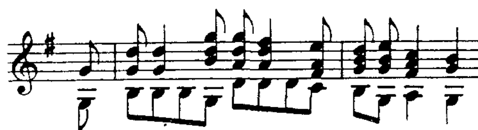
Eine noch größere Rolle spielt der Chor im dritten Akt, der von den 13 Chören des Werkes nicht weniger als fünf enthält. In diesem Akt besucht eine fremde Macht, die Königin von Saba, den glänzenden Hof des Königs Salomo — auch die Repräsentation, ein gepflegtes Verhältnis zu anderen Nationen, gehört in das Friedensbild eines Volkes —, und nun werden ihr zu Ehren große Festlichkeiten abgehalten, vor allem ein großes Musikfest, in dem die Macht der Tonkunst zur Darstellung gelangt. Dieser Einfall Morells war insofern sehr klug, als dadurch die Möglichkeit geboten war, die verschiedenen Seiten des Ausdruckes zur Anwendung zu bringen, also nicht nur festliche Chöre singen zu lassen, wie sie sich sonst wohl textlich ergeben hätten. Und wie hat Händel wiederum diese Gelegenheit — man denke an die beiden Cäcilienoden — benützt, Mannigfaltiges zu bieten und dadurch dem dritten Akt einen besonderen Charakter zu geben. Im ersten dieser Chöre, fünfstimmig und in G-Dur stehend: „Hebt im Chor der Stimme Klang" ist es die Herz und Seele erquickende, liebliche Macht der Tonkunst, die uns, für Händel sehr bezeichnend, entgegentritt. Die Musik soll erfreuen und erquicken, das ist seiner Auffassung nach ihre erste Aufgabe. Dann folgt der im gewissen Sinn feurigste und schlagendste Kriegschor, den Händel geschrieben: „Braust wie Sturm", den die Besucher des Händelfests an der entscheidenden kriegerischen Stelle in dem von Straube bearbeiteten „Belsazar" (3. Akt) schon gehört haben. In ganz andere Regionen menschlichen Seelenlebens führt der Chor „Singt die Qual verschmähter Liebe", ein ebenso elementar empfundenes wie kunstvoll geführtes Dissonanzenstück, menschlich fast übergroß gesehen. Und nun noch der wunderbar beruhigende und doch belebte Chor: „So rollt die Wog", ein Musterbeispiel für die Verwendung melismatischer Themen. Alle diese vorgeführten, nicht unmittelbar zur „Handlung" gehörenden Chöre sind relativ kurz, Händel unterscheidet scharf zwischen Kunst und Wirklichkeit. Die letztere tritt in: „Preist den Herrn" wieder in ihre Rechte. In seiner Art ist dieser Chor ein Höhepunkt in den Chören auf Gott, er faßt die beiden Hauptmomente des Volkes in seinem Verhältnis zu Gott in freudig-festlicher Ausprägung nochmals zusammen; hier das Hauptthema:



In diesem Thema ist schließlich alles zu finden, was vorher zur einzelnen Behandlung kam, es führt, im Zusammenhang mit den früheren Gotteschören, eine tief symbolische Sprache. Leider reicht der Raum nicht zu Einzelausführungen; es könnten sonst die zahlreichen thematischen Zusammenhänge im ganzen Werk anschaulich gemacht werden. Das obige Thema gehört zu den mannigfachen aufsteigenden und es darf da auffallen, daß die Linie im letzten Takt plötzlich unterbrochen wird. Warum wohl? Auf das sprungweise herbeigeführte Fis steht das Wort „alt"; sofort setzte es bei einem Händel eine textliche Anregung ab, die alten Menschen erhalten tiefe, absteigende Töne. Dies nur im Vorübergehen und denen ins Stammbuch, die die Musik unserer großen Meister nur „musikalisch" erklären. Ein schönes Beispiel für textliche Musikgestaltung bietet auch das Thema des Schlußchors: „Der Name des Bösen", wo bös und gut einander entgegengestellt werden:
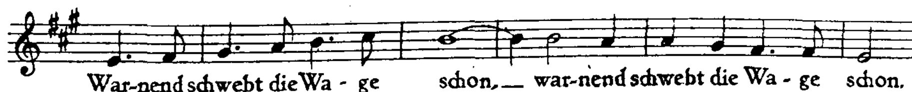


Der Böse synkopiert, löckt wider den geraden Rhythmus. Dieser betrachtende, das Werk würdig abschließende Chor führt auf geradem Weg zu einem Chor zurück, der in unserer Betrachtung übergangen worden ist, zum Schlußchor des ersten Akts: „Nie trüb euch ein Unhold", eines der originellsten Liebesstücke, die es überhaupt gibt. Wir dürfen es dem Geistlichen Morell sehr zu Dank wissen, daß er die englische Prüderie unberücksichtigt ließ, vielmehr den Mut besaß, Salomo auch als Mann der Liebe zu zeigen. Es geschah dies natürlich in ganz erlaubten Grenzen, sofern sich die ausgedehnte Liebesszene zwischen ihm und seiner Gemahlin abspielt. Die Art aber, wie Morell Salomo sich nach der Vereinigung sehnen läßt und sie auch herbeiführt, das in einem Oratorium zu bringen, zeugt von unverkennbarem Mut. Am Schluß der Szene steht nun der Chor gewissermaßen Wache und singt zunächst davon, daß doch ja von niemand die Schäferstunde gestört werden möge, ein Moment, das in der Liebeslyrik des 18. Jahrhunderts eine große Rolle spielt. Händel steht mit seinem ganzen schalkhaften Humor dabei, sein rhythmisch überaus interessanter, geradezu modern pulsierender Chor ist von einer Pikanterie, einer graziösen Sinnlichkeit und natürlichen Leichtigkeit erfüllt, daß man ihn kaum delikat genug vortragen kann. Es bedarf hier einer ganz lockeren Technik, wie das Stück auch nur von einem kleinen Elitechor gesungen werden dürfte. Das Thema sei deshalb angegeben, weil die Synkopen den gleichen Entstehungsgrund haben wie im Schlußchor:



Im Nachspiel läßt Händel die Nacht über das Liebespaar sich senken.
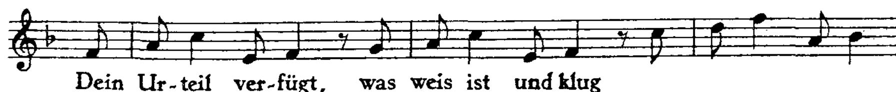
Das sind die Chöre in diesem von Reichtum strotzenden Oratorium. Leider ist es nicht möglich, auch die Solostücke einer Betrachtung zu unterziehen, so daß einige Bemerkungen genügen müssen. Gerade über Salomo wäre eine eingehende Charakterstudie sehr angebracht. Man erwartet, ihn als imposanten Herrscher dargestellt zu finden, und gerade das ist nicht der Fall. Salomo tritt uns als ein Mann mit reichem und feinem Innenleben, aber ohne jede große Geste entgegen. Händel will sogar offenbar, daß er neben Gott ganz klein wirkt. Auch als Richter kommt sich Salomo nur als Werkzeug Gottes vor, und gerade hierin liegt seine Größe. Diesen Zug hat Händel noch in einer besonderen Art tonsymbolisch zum Ausdruck gebracht.

In der Gerichtsszene, gleich in dem Eingangsterzett zwischen den beiden Frauen und Salomo, versinnbildlicht dieser seinen Gerechtigkeitssinn in einer später auch auf Gott angewendeten Melodie, die die beiden gleichschwebenden Schalen der Gerechtigkeitswage musikalisch wiedergeben soll, auf welchen Zug als erster Hugo Leichtentritt in seiner großen Händelbiographie hingewiesen hat. Die Melodie mit dem sie erklärenden Text heißt:



Derartige, sich genau so hebende wie senkende Melodien spielen im weiteren Verlauf des Oratoriums eine bedeutsame Rolle.

In der Gerichtsszene kommt der große Dramatiker zu Wort. Haarscharf werden die beiden Frauen gegeben und einandergegenübergestellt. Da wir nunmehr wissen, was in diesem Werk der synkopierte Rhythmus zu bedeuten hat, werden wir nicht allzusehr verwundert sein, wenn er in der frechen Arie der lügnerischen Mutter geradezu Orgien feiert. Hier der Anfang:



Das herrliche Solostück der von Qualen gepeinigten Mutter findet man als Musikbeilage diesem Heft beigegeben, so daß jeder den großen Seelenschilderer Händel in einem den meisten unbekannten Beispiel studieren kann. Das Stück durchläuft mit einer ungewöhnlichen formalen Freiheit die verschiedensten Stadien seelischen Schmerzes, und es kann jeder sehr viel lernen, wenn er den Ausdruck jeder einzelnen Phrase zu bestimmen sucht. Begleitet ist das Stück vom Streichorchester, die Begleitung ist also fast durchwegs original. Damit müssen wir leider von diesem, in jeder Beziehung außergewöhnlichen, Werk Abschied nehmen. Möge das bei allem Glanze tiefsinnige Friedensoratorium nunmehr in seiner Aufführung nicht nur äußerlich, sondern vor allem auch seiner tiefbedeutsamen Idee nach verstanden werden. Es sei noch besonders darauf hingewiesen, daß die Straubesche Bearbeitung keinen einzigen der 13 Chöre wegläßt, wir in dieser Beziehung somit der ganz seltenen vollständigen Aufführung eines Händelschen Oratoriums gegenüberstehen.

Beethovens Beziehungen zur Politik

Von Prof. Dr. Karl Nef, Basel

(Schluß)

Beethoven, der den aufsteigenden Stern Bonapartes mit Interesse verfolgte und sich ein Idealbild von seinem Heldentum gemacht hatte, wird selbst auf die Idee gekommen sein, es in einer Sinfonie zu verherrlichen. Es ist, wie wenn er etwas von sich selbst, oder wenigstens etwas an Genialität ihm Verwandtes in dem gleich ihm durch eigene Kraft emporgekommenen Korsen spürte. Nach seiner Art hätte er sich gern mit ihm gemessen. Charakteristisch hierfür ist folgende Anekdote: Nach der Schlacht bei Jena begegnete er seinem Freunde, dem Violinisten Krumpholz, und fragte ihn, wie es seine Gewohnheit war: „Was gibt's Neues?" Krumpholz erwiderte darauf: „Das Neueste ist die eben angelangte Nachricht, daß der große Held Napoleon abermals einen vollständigen Sieg über die Preußen erfochten hat." Ganz ergrimmt bemerkte Beethoven darauf: „Schade, daß ich die Kriegskunst nicht so verstehe wie die Tonkunst, ich würde ihn doch besiegen."

Beethovens Verehrung war in Haß umgeschlagen, aber das Interesse für Napoleon bestand fort. Anschaulich führt das aus der französische Baron de Trémont, der im Sommer 1809 in Wien mit Beethoven verkehrte. In den kurzen, aber wertvollen Erinnerungen, die er hinterlassen,[1]) spricht er von diesem Haß, fährt dann aber wörtlich fort:

Dennoch beschäftigte ihn die Größe Napoleons ungemein, und er sprach oft mit mir darüber. In all seiner üblen Laune erkannte ich, daß er bewunderte, wie Napoleon von so niedriger Stellung emporgestiegen war. Das schmeichelte seinen demokratischen Ideen. Eines Tages sagte er mir: „Würde ich genötigt sein, Ihren Kaiser zu begrüßen, wenn ich nach Paris käme?“ Ich versicherte ihm, daß er das nicht nötig hätte, wofern er nicht befohlen würde. „Und denken Sie, daß man mich auffordern wird?“ — „Ich würde nicht daran zweifeln, wenn Napoleon wüßte, was Sie sind; aber Sie haben ja durch Cherubini erfahren, daß er von Musik nur wenig versteht.“ Die Frage ließ mich vermuten, daß es ihm trotz seinen Überzeugungen geschmeichelt hätte, wenn er von Napoleon ausgezeichnet worden wäre.

Wenn wir Beethoven in seinem Lebensgang weiter verfolgen, stoßen wir immer wieder auf seine leidenschaftliche Anteilnahme an den Weltereignissen. Sie äußert sich, wenn auch nur vereinzelt, so doch oft in origineller Weise auch in seinen Briefen; in dem eben genannten Jahr 1809 prägt er das Wort „toter Frieden“. Er bezeichnet so den Frieden zu Wien zwischen Napoleon und Österreich (am 14. Oktober 1809). Die Weltlage beurteilt er damals äußerst pessimistisch, er schreibt an die Verleger Breitkopf & Härtel in Leipzig (2. Dezember 1809):

„Was sagen Sie zu diesem Todten Frieden? — ich erwarte nichts mehr in diesem Zeitalter, nur in dem blinden Zufall hat man Gewißheit.“

Es war im Jahre 1815, da Beethoven die Bekanntschaft mit Schindler machte, der als politisch verdächtig in Brünn verhaftet, bald aber wieder frei gelassen worden war. Wie gesagt, erregte dieser Vorfall Beethovens Interesse. Über das weitere erzählt Schindler selbst in seiner Biographie:

Wieder nach Wien gekommen, erhielt ich alsbald von einem nähern Bekannten Beethovens die Einladung, mich an einem bestimmten Ort einzufinden, indem der Meister den Vorfall aus Brünn aus meinem Munde hören wollte. Bei dieser Mitteilung offenbarte Beethoven eine so wohlwollende Teilnahme an meinem widrigen Erlebnis, daß ich mich der Tränen nicht erwehren konnte. Er forderte mich auf, mich öfters an demselben Orte und zur selben Stunde, 4 Uhr nachmittags, einfinden zu wollen, wo er fast täglich zu treffen sei — um Zeitungen zu lesen. Ein Händedruck besagte noch weiteres. Dieser Ort war ein abgelegenes Zimmer in einer Bierwirtschaft zum Blumenstock im Ballgäßchen. Ich fand mich recht oft ein, und es dauerte nicht lange, so lernte ich dieses Lokal als Quasi-Krypta einer kleinen Anzahl Josephiner vom reinsten Wasser kennen, zu denen unser Tonsetzer eben keine Dissonanz gebildet, denn sein republikanisches Glaubensbekenntnis hatte durch nähere, in diese Zeit fallende Bekanntschaft mit der englischen Staatsverfassung bereits einen empfindlichen Stoß erlitten. Ein Kapitän von der Arcieren-Leibgarde des Kaisers und Herr Pinterics, der in Franz Schuberts Künstlerleben eine wichtige Rolle spielt, waren des Meisters Gesellschafter und im Austausch politischer Ansichten sowohl anregende, wie auch übereinstimmende Sekundanten.

Das Interesse für die englische Verfassung und die englische Politik hielt an. Schindler berichtet weiter, daß, während für gewöhnlich nur in Kaffees und Bierhäusern die Zeitungen durchstöbert wurden, während der englischen Parlamentssitzungen Beethoven die „Allgemeine Zeitung“ zu Hause las, um die Verhandlungen zu verfolgen. „Daß sich unser Politicus“, meint Schindler, „auf die Seite der Opposition gestellt, wird man begreiflich finden. Dazu bedurfte es nicht seiner großen Vorliebe für Lord Brougham, Hume und andere Oppositionsredner.“ Auch der englische Musikdirektor Cipriani Potter[2]), welcher im Jahre 1817 in Wien war, erzählt: „Gleich am ersten Tage des Zu-

[1]) Text publiziert von Chantavoine im Mercure musical 1906, Nr. 9. In deutscher Übersetzung bei Kerst: Die Erinnerungen an Beethoven, Stuttgart 1913. I. Bd. S. 133.

[2]) Kerst a o. I. Bd. S. 230.

sammenseins stürzte sich Beethoven auf die Politik und belegte die österreichische Regierung mit allen möglichen Namen. Er war erfüllt von dem Gedanken, nach England zu kommen. Sein Wunsch wäre, sagte er, das Haus der Gemeinen zu sehen. ‚Ihr in England habt Köpfe auf euern Schultern.'"

Nachdem wir die demokratischen Anschauungen Beethovens kennen gelernt haben, mag der Komik wegen, die in der Ironie liegt, erwähnt werden, daß eine Legende, ein, wie gleich gesagt sei, völlig haltloses, aus der Luft gegriffenes Märchen, Beethoven zu einem Königssohn machen wollte; er soll abstammen von Friedrich Wilhelm II. von Preußen. Choron und Fayolle haben diese Erfindung in Umlauf gesetzt; in ihrem 1810 erschienenen „Dictionnaire historique des musiciens" steht „Beethoven que l'on a dit fils naturel de Frédéric Guillaume II roi de Prusse", und das deutsche Konversationslexikon von Brockhaus hat diese Notiz übernommen und durch mehrere Auflagen weitergeschleppt. Beethoven wußte darum, sein alter Freund Wegeler machte ihm Vorwürfe darüber, daß er die Ehre seiner Mutter nicht gerächt habe. Beethoven antwortete ihm darauf (7. Oktober 1826):

Du schreibst, daß ich irgendwo als natürlicher Sohn des verstorbenen Königs von Preußen angeführt bin; man hat mir davon vor langer Zeit ebenfalls gesprochen. Ich habe mir aber zum Grundsatze gemacht, nie wieder etwas über mich zu schreiben, noch irgend etwas zu beantworten, was über mich geschrieben worden. Ich überlasse Dir daher gerne, die Rechtschaffenheit meiner Eltern und meiner Mutter insbesondere der Welt bekannt zu geben.

Die längst vergessene Märe hat weiter keine Bedeutung, ihre Unmöglichkeit ist zu handgreiflich, fast bedenklich erscheint mir, was vor einiger Zeit ein Beethovenspezialist über die Angelegenheit glaubte schreiben zu müssen, er faselt von Mysterien, Volksphantasie, königlichem Wesen Beethovens, bringt Vergleiche aus dem alten Testament und meint schließlich, verhehlen möge er auch nicht, daß zwischen Friedrich Wilhelm II. und Beethoven eine gewisse Ähnlichkeit in den Gesichtszügen nicht von der Hand zu weisen sei. In der Siegesallee zu Berlin könne das ein jeder prüfen und sein Urteil bilden.[1]) Das zu tun, wollen wir denen überlassen, die Vergnügen daran finden.

Erwähnt jedoch sei noch, daß Beethoven als junger Künstler (im Frühjahr 1796) in Berlin gewesen war und von dem violoncellspielenden König Friedrich Wilhelm II. freundlich aufgenommen wurde; daß man später einmal verwandtschaftliche Beziehungen zwischen ihnen beiden erfinden werde, argwöhnte damals ohne Zweifel noch niemand. Trotz seiner demokratischen Gesinnung trat Beethoven auch sonst noch mehrfach mit gekrönten Häuptern in Kontakt. Zwar dem Wiener Hof Kaiser Franz I. blieb er fast ganz fern, man hielt ihn für einen Republikaner und mied ihn darum. Freilich man ließ ihn ungeschoren und mit Recht, denn im Grunde war er harmlos, er lebte in seinen Ideen und nie hätte er, etwa wie Richard Wagner, an politischen Umtrieben sich beteiligt oder gar Barrikadenkämpfe mitgemacht. Auch hatte die glorreiche musikalische Tradition des österreichischen Kaiserhauses bei Franz I. ihre Kraft verloren. Zwar liebte er noch die Musik und spielte regelmäßig mit Leuten aus seinem Gefolge Quartett, aber es wird behauptet, sein Kammerdiener sei sein künstlerischer Beirat gewesen und habe es fertig gebracht, die Werke Mozarts und Haydns aus persönlicher Abneigung von den kaiserlichen Musikübungen auszuschließen[2]). Ganz so schlimm kann es nicht gewesen sein, wir wissen das in Basel besser, denn als der Kaiser Franz hier im Blauen Haus logierte und sich eine Musik einrichtete, wählte er auch Kompositionen von Haydn und Mozart[3]). Auch wird erzählt, daß Maria Theresia, die zweite Gemahlin Franz I., die Maskeraden liebte und sie oft mit ihren Damen in die Musikstube eingedrungen sei, worauf in allgemeiner Ausgelassenheit der Kaiser und die Kaiserin, Musikanten, Adjutanten und Kammerfrauen miteinander tanzten. Dieser Zug erklärt wenigstens die etwas rätselhafte Mitteilung, Vigano habe sein Ballett Prometheus, zu dem Beethoven die Musik schrieb, zur Verherrlichung der Kaiserin Maria Theresia verfaßt. Ihr ist bekanntlich auch Beethovens populäres Septett gewidmet. Den Kaiser Franz

---

1) Dr. Alfr. Chr. Kalischer, Beethoven und Berlin. Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig, o. J. s. 32ff.
2) Vgl. den Aufsatz von Böck in A. Orel: Ein Wiener Beethovenbuch, Wien, 1921.
3) Schlumberger-Vischer: Der Reichensteinerhof, Basel, 1901. S. 164.

hatte Beethoven einmal als König von Ungarn zu feiern in dem Festspiele „Die Ruinen von Athen."

Eine eigentliche Hofmusik hat Beethoven wohl nur ein einzigesmal geliefert, es sind zwei Märsche für ein Karussell, das zu Ehren des Namensfestes der Kaiserin Maria Ludovica am 25. August 1810[1]) im Schloßgarten zu Luxemburg abgehalten wurde. Sein Schüler Erzherzog Rudolf hatte sie offenbar gewünscht und Beethoven schreibt an diesen dazu folgendes köstliche Billet:

Ich merke es, Eure Kaiserl. Hoheit wollen meine Wirkungen der Musik auch noch auf die Pferde versuchen lassen. Es sei, ich will sehen, ob dadurch die Reitenden einige geschickte Purzelbäume machen können — — — Ei ei, ich muß doch lachen, wie Euer Kaiserl. Hoheit auch bei dieser Gelegenheit an mich denken, dafür werde ich auch zeitlebens sein

Ihr bereitwilligster Diener

Ludwig van Beethoven.

NB. Die verlangte Pferde-Musik wird mit dem schnellsten Galopp bei Euer Kaiserl. Hoheit anlangen.

In Berührung mit gekrönten Häuptern trat Beethoven noch beim Wiener Kongreß. Aus Anlaß der großen Monarchen- und Diplomatenzusammenkunft veranstaltete er ein Konzert, in dem eine für die Gelegenheit geschaffene Kantate „Der glorreiche Augenblick", ferner die siebente Sinfonie und die „Schlacht bei Vittoria" zur Aufführung kamen, die Kaiserinnen von Österreich und von Rußland, der König von Preußen und andere höchste Herrschaften wohnten dem Konzerte bei. Es war auf Wunsch der Erbprinzessin von Sachsen-Weimar Maria Paulowna, welche am ursprünglich angesetzten Termin verhindert gewesen wäre, das Konzert zu besuchen, auf einen spätern, auf den 29. November 1814 verschoben worden. Maria Paulowna (von Geburt russische Großfürstin), die hier ein so lebhaftes Interesse für die Kunst Beethovens bewies, ist dieselbe, die später Liszt nach Weimar berief. In einer kleiner Differenz Beethovens mit dem Hoftheaterdirektor anläßlich dieses Konzertes ist auch die Kaiserin von Österreich, Maria Ludovica, die dritte Gemahlin von Kaiser Franz, für Beethoven eingetreten. Daß diese liebenswürdige Herrscherin, die bekanntlich von Goethe verehrt und in Gedichten gefeiert worden ist, auch sonst zu Beethoven in Beziehung getreten ist, ist nicht bekannt. Dagegen hat die russische Kaiserin Elisabeth, die Gemahlin Alexanders I., die durch große Anmut und Güte sich auszeichnete, Beethoven mit besonderer Huld bedacht. Schindler erzählt, daß Beethoven bei einem großen Feste bei dem russischen Fürsten Rasoumowsky den Monarchen vorgesetllt worden sei. Etwas überschwänglich fährt er fort: Die Kaiserin von Rußland wünschte ihn besonders zu komplimentieren. Die Vorstellung fand in den Gemächern des Erzherzogs Rudolf statt, in denen er auch noch von anderen hohen Personen begrüßt worden. Sicher ist, daß Beethoven sich bereit erklärt hatte, der Kaiserin vorzuspielen, daß er sich herbeiließ, für sie eine Polonaise, welcher Tanz damals eben Mode war, zu komponieren, und daß er ihr auch den Klavierauszug der A-Dur-Sinfonie gewidmet hat. Sie ließ ihm dafür und für die Violinsonaten op. 30, die Beethoven früher schon ihrem Gemahl, dem Kaiser Alexander zugeeignet hatte und wofür er nie belohnt worden war, große Geldgeschenke überreichen.

Man hatte ein Genie von der Bedeutung Beethovens bei dem Kongreß nicht übersehen können, und er hat bei dem Anlaß höchste Ehre geerntet. „Nicht ohne Rührung soll der Meister jener Tage in der kaiserlichen Burg und im Palaste des russischen Fürsten

[1]) Publiziert als Militärmarsch in der Gesamtausg. Serie 25.

gedacht haben und einstmals sagte er mit einem gewissen Stolze, er habe sich von den hohen Häuptern die Cour machen lassen und sich dabei stets vornehm benommen."

Nachdem die Beziehungen Beethovens zur Politik und zu politischen Persönlichkeiten kurz erörtert worden, könnte man zum Schluß die Frage aufwerfen, hat Beethoven auch politische Musik gemacht? Man muß mit Ja antworten und auf die schon mehrfach genannte Eroica-Sinfonie hinweisen, die als monumentales Dokument in ihrer Art einzig dasteht. Weiter sind einige wenige Kompositionen von allerdings weit geringerer, ja von nebensächlicher Bedeutung zu nennen, namentlich die zwei Kriegslieder nach Gedichten von Friedelberg und das Orchester-Programmstück „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria". Von der großen patriotischen Begeisterung, die in Wien beim Heranrücken Napoleons im Jahre 1796 entflammte, wurde auch Beethoven ergriffen, und er setzte zwei Lieder des jungen Dichters Friedelberg, „Abschiedsgesang an Wiens Bürger" und „Kriegslied der Österreicher", in Musik. Natürlich sind es gediegene und es sind männlich kraftvolle Stücke, aber es war Beethoven nicht gegeben, etwa wie Haydn oder später C. M. von Weber, der patriotischen Begeisterung bleibenden klassischen Ausdruck zu verleihen. Auch in seiner „Schlacht bei Vittoria" ist ihm das nicht gelungen, soviel Erfolg das Stück zu seiner Zeit hatte.

Viel wichtiger als diese eigentlichen Zeitstücke scheint mir der Einfluß der Zeit im allgemeinen auf das Schaffen des Meisters und darüber sei nur noch in aller Kürze ein Wort gesagt. Sehr interessant ist, daß, wie unlängst nachgewiesen wurde, die französische Musik Beethovens Phantasie stark befruchtete[1]). Diese hatte, unter dem Einfluß der politischen Wandlungen, neue Formen angenommen, und es ist gewiß nicht nur zufällig, wenn der Trauermarsch von Gossec, der bei der Bestattung von Mirabeau gespielt wurde, wie ein Vorklang von Beethovens bekanntem Trauermarsch aus der As-dur-Klaviersonate anmutet. Zweierlei hat Beethoven von den Franzosen übernommen, das feurige Pathos und den Realismus, der damals in der reinen Instrumentalmusik als etwas Neues auftaucht.

Besonders hinzuweisen wäre noch auf Beethovens Oper „Fidelio". Das ist ein Werk, wo es sich um Freiheit und Gerechtigkeit handelt und darum komponierte er daran mit ganzem Feuer. Wohl hauptsächlich weil er kein Sujet mehr fand, das seiner Eigenart entsprach, haben wir keine zweite Oper von ihm. Die Richtung, die in der Poesie zu seiner Zeit emporkam, war ihm durchaus fremd, das ist die romantische. Er hat sich darüber selbst ausgesprochen; in einem Brief an den Dichter Collin schreibt er: „Ich kann es nicht leugnen, daß ich wider diese Art überhaupt eingenommen bin, wodurch Gefühl und Verstand so oft schlummern müssen". Die phantastische, träumerische, oft ja auch verworrene Art der Romantiker war ihm zuwider und es ist bezeichnend, daß er sich von dem romantischen Wesen, das mit dem Einzug Schlegels in Wien sich entwickelte, völlig fern hielt. Er war und blieb der Mann der napoleonischen Epoche, grundverschieden von seinen Vorgängern unter dem ancien régime wie seinen Nachfolgern von der Romantik. Klar und bestimmt waren seine politischen Ideen, Klarheit und Bestimmtheit forderte er auch von der Kunst, er wollte eine Kunst, bei der der Verstand nicht zu schlummern braucht. Wegen dieser Übereinstimmung von Lebens- und Kunstanschauung schien es mir nützlich, einmal Beethovens Beziehungen zur Politik ins Auge zu fassen.

[1]) Vgl. Sandberger: Beiträge zur Beethovenforschung, Archiv für Musikwissenschaft, 2. Jahrg. (1919—20).

Wie wird die Ausbildung der heranwachsenden Komponistengeneration beschaffen sein müssen, damit wir wieder zu einer echten Tonkunst gelangen

Zum Tonkünstlerfest des deutschen Musikvereins in Kiel

Von Dr. Alfred Heuß

An die Spitze dieser Ausführungen sei der simple Satz gestellt: Die Zukunft unserer Musik hängt nicht nur von dem Vorhandensein echter künstlerischer Talente, sondern auch von ihrer künstlerischen Ausbildung ab, die zu einem guten Teile ihre weitere Entwicklung bedingt. Wer des festen Glaubens ist, daß die Natur auch in Zukunft echte künstlerische Talente ausspielt, wird alle mögliche Sorgfalt an die Ausbildung dieser Talente gewendet wissen wollen. Weiß er nun auch, was alles zur echten künstlerischen Ausbildung eines musikalisch schöpferischen Talents gehört — denn nur auf dieses als die höchste musikalische Betätigung kommt es uns hier an — und hält er nun kritische Umschau, wie es mit dieser Ausbildung an den musikalischen Erziehungsanstalten bestellt ist, so stößt er auf ein derart antikünstlerisches System, daß er sich nicht mehr darüber verwundert, warum es gerade seit der Mitte des letzten Jahrhunderts, als das heutige Konservatoriumssystem allenthalben seine Wurzeln schlug, mit der deutschen Musik immer mehr abwärts ging und warum es in unserer Zeit sogar zu einem Zusammenbruch der doch denkbar festgefügten Tonkunst kommen konnte, einem Zusammenbruch, der wirklich nicht nur aus den zerstörenden Tendenzen unserer Zeit erklärt werden kann. Darüber verwundert er sich aber, daß an dieses System mit seinen so schlechten Ergebnissen trotz der heutigen Reformfreudigkeit gerade auf dem Gebiet des Erziehungswesens nicht Hand angelegt wird, so daß er zu der Anschauung gelangen muß, man halte es offenbar in soweit bester Ordnung, habe es lediglich den sogenannten Erfordernissen unserer Zeit anzupassen. Daß dem aber doch nicht so ist, davon überzeugt ihn sozusagen jedes Gespräch über diesen Gegenstand mit wirklich künstlerischen und denkenden Lehrern dieser Anstalten, noch mehr aber mit ihren Opfern, künstlerisch befähigten Schülern, unter denen es kaum einen einzigen geben dürfte, der nicht seinen Enttäuschungen über die ihm gebotene künstlerische Erziehung an den Konservatorien Ausdruck gäbe. Aber wie zu helfen sei, inwiefern der ganze Unterricht für heranwachsende Komponisten anders sein müßte, das scheint sich den Blicken vollständig zu entziehen, schließlich auch der einzige Entschuldigungsgrund, warum von wirklichen Reformen an Konservatorien nichts verlautet. Hier sei in aller Kürze das Nötigste zur Sprache gebracht, wobei ich mich der Hoffnung hingebe, eine schon lange über diese Frage vorbereitete Schrift bald einmal der Öffentlichkeit zu übergeben. Die Zukunft der deutschen Musik hängt nun einmal ganz besonders davon ab, ob es uns gelingt, die Ausbildung der heranwachsenden Komponistengeneration in dem Maße künstlerisch zu gestalten, als sie heute und seit langem unkünstlerisch ist. Klipp und klar sei ausgesprochen, daß die heutigen Konservatorien im Hinblick auf die Ausbildung der produktiven Talente die ausgesprochenen Mordgruben vor allem des künstlerischen Menschen in ihren Zöglingen sind. Es ist sehr nötig, diese Dinge in offenster Sprache zu behandeln, denn allenthalben macht sich wieder das Bestreben breit, zu den lauen Gepflogenheiten, der laxen Einstellung der Vorkriegszeit zurückzukehren,

also selbst den nötigsten Reformen aus dem Wege zu gehen. Die hier gegebene apodiktische Darstellung wolle man aber aus der notwendigen, fast aphoristischen Gedrängtheit erklären; denn an und für sich verlangt der Gegenstand eine ausführliche, alle einzelnen Fragen gründlich beleuchtende Behandlung.

Die Grundfehler des bisherigen Systems bestanden darin, daß man erstens glaubte, nur das rein musikalische Talent ausbilden zu müssen, zweitens aber, daß man auch dieses derart ungenügend ausrüstete, daß eigentlich jeder aus einem Konservatorium hervorgegangene Komponist sich in den entscheidenden Fragen als Autodidakt bezeichnen kann. Beide Fehler zusammen könnten genügen, selbst ein Genie zu Fall zu bringen, es jedenfalls in seiner Entwicklung zu hemmen.

Zu 1: Daß neben dem rein musikalischen auch der künstlerische Mensch im Musiker überhaupt, vor allem aber dem zukünftigen Komponisten eine entscheidende Rolle spielt, ist gleich bei der Gründung der deutschen Konservatorien übersehen worden. Was unter künstlerischem Menschen zu verstehen ist, weiß man an den Konservatorien derart wenig, daß man es sagen muß. Es ist derjenige Mensch, der hinter dem rein musikalischen Talent steht, dieses in seinen ganzen Äußerungen bewußt und unbewußt bestimmt, so daß also jede von ihnen zugleich auf den künstlerischen Menschen zurückweist. Daß dieser nun gerade so gut genährt, gebildet und erzogen werden muß, er gerade so gut erziehungsbedürftig ist, wie das rein musikalische Talent, liegt zwar auf der Hand, wurde aber von Anfang an mit einer Kurzsichtigkeit übersehen, daß alle späteren Bemühungen, auf diesem Gebiete etwas zu tun, sich wie ein verlegener Anhang zu einem Buche ausnehmen. Sondern die künstlerische Ausbildung muß grundsätzlich in die Hand genommen werden und zwar sowohl in genauem Anschluß an den Bildungsgrad der Zöglinge wie im Hinblick auf die besonders geartete Musikerseele, weiterhin aber darauf, was gerade der Musiker, der Komponist — und er nimmt unter den Künstlern eine ganz besondere, nur ihm eigentümliche Stellung ein — unter künstlerischer Bildung und vor allem Durchbildung zu verstehen hat. Was erblicken wir aber? Daß nicht ein einziger dieser Faktoren in dem „Anhang", der in neuerer Zeit der Ausbildung des künstlerischen Menschen dienen soll, zur Berücksichtigung gelangt ist, was klar genug zeigt, daß man überhaupt nicht weiß, was geboten und wie es geboten werden müßte. Statt daß den jungen Musikern eine ganz dem Wesen der Tonkunst entsprechende, allgemein künstlerische Ausbildung gegeben wird, reicht man ihnen die Surrogate jener brüchigen zeitgenössischen Allerweltsbildung, die vollkommen Schiffbruch gelitten hat, und dies zudem in jenem System, das für einen eigentlichen Unterricht überhaupt nicht in Betracht kommen kann, dem der unkontrollierbaren geschlossenen Vorlesung. Vielmehr muß dieser künstlerische Unterricht „Auge in Auge" geboten werden, der Lehrer muß seine Schüler ebenso genau kennen lernen wie diese ihn, vor allem aber muß der angehende Musiker mit solchen und nur solchen Bildungsmaterialien bekannt gemacht werden, die für die Tonkunst in Betracht kommen, und weiterhin muß er die Materialien in jener Art betrachten und durchdenken lernen, wie sie dem Wesen seiner Kunst entspricht, dem einer echten Tonkunst, einer solchen also, wie sie sich in den Werken der großen Meister in den verschiedenen Zeiten äußert. Hierin und nur hierin kann der künstlerische Unterricht bestehen, der dem jungen Musiker frommt, alles andere ist unverantwortliche und schädliche Zeitvergeudung. Denn was ist's anderes, wenn Steine statt Brot gereicht werden, nämlich etwas, was die jungen, meist nur mit einer Volksschulbildung versehenen Leute nie und nimmer verarbeiten können und auch nicht zu verarbeiten brauchen, weil es sie im Sinne ihrer Kunst gar nicht fördern

würde. Es steckt eine Unmenge Bequemlichkeit und Gedankenlosigkeit hinter diesen von ganz anders gearteten Bildungsanstalten kolportierten Vorlesungen über Literaturgeschichte, Ästhetik, Kunstgeschichte, Philosophie und was sonst nicht alles, wie es natürlich auch zeigt, daß man gar nicht weiß, was für die ganz besonderen Verhältnisse an Konservatorien geboten werden müßte. Wüßte man es, so käme man gar nicht zu den Surrogat-Vorlesungen, sondern sähe ohnedies bald genug, wie so außerordentlich viel zu treiben wäre, und zwar immer im engsten Anschluß an die Erfordernisse des Musikers. In vier bis fünf Jahren könnten die Grundlagen für eine spezifische Musikerbildung geschaffen werden, die sich von jeder anderen durch ihr musikalisches Zentrum abhebt. Man treibe, um nur eines zu nennen, keine Literaturgeschichte, und zwar aus so und so vielen Gründen nicht, sondern führe unmittelbar in die Dichtkunst, erkläre Gedichte und Dramen usw. in unmittelbarem Anschluß an tonkünstlerische Werke, gerade um zu zeigen, wodurch diese Dichtungen bedeutenden Musikern wertvoll waren und was sie erkennen mußten, um zu ihren Leistungen zu gelangen. Das führte von selbst z. B. auch zu Fragen der poetischen Rhythmik und würde verhindern können, daß nicht sozusagen in jedem zweiten modernen Lied diese überhört ist und man meinen könnte, die Komponisten hätten keine Ohren. Alles in allem: Der junge Musiker muß lernen, alles zu seiner Kunst Gehörige mit spezifischem Musikergeist zu durchdringen, und daß hierzu Anleitung unerläßlichste Vorbedingung ist, liegt so klar am Tage, daß man sich eigentlich schämt, davon als von etwas Neuem reden zu müssen. So viel ist denn auch unbedingt sicher, daß, wird gerade auf diesem Gebiet nichts Gründliches getan, an eine bessere Zukunft der deutschen Musik gar nicht zu denken ist. Die Konservatoriums-Erziehungsfrage ist überaus viel wichtiger als sie — höchst bezeichnenderweise — angesehen wird. Fortwährend ist von Reformen des Gesangunterrichts an Volks- und Mittelschulen die Rede. Woher kommen aber die meisten Musiker in mehr oder weniger führenden Stellungen und wer bestimmt insofern das Musikleben, gerade auch den Musikunterricht an den genannten Schulen? Das sind und werden, und zwar in der Zukunft noch mehr, konservatorisch gebildete Musiker sein. Soll — was ganz gut wäre — der Gesangunterricht in einen allgemeinen und ich denke, künstlerischen Musikunterricht hinübergeführt werden, so müssen die Musiker, wollen sie gewappnet sein und nicht ihrerseits mit Surrogaten arbeiten, im Besitze einer spezifischen Musikerbildung sein.

Was nun den speziellen Fachunterricht für Komponisten betrifft, so besteht trotz aller Ansätze zu Reformen der grundlegende Fehler darin, daß es nicht gelang, abstrakte Tonsatzübungen mit der Praxis, d. h. einem freien Arbeiten fast von Anfang an miteinander zu verbinden, wie es in früheren Jahrhunderten der Fall gewesen war. Unsere Unterrichtsmethode, die das regste kompositorische Talent dazu verdammt, jahrelang sich lediglich mit abstrakten Übungen abzugeben oder aber das Komponieren heimlich und unbeaufsichtigt zu betreiben, ist in der verschiedensten Art verfehlt und unkünstlerisch, wie es bezeichnend für sie ist, daß sie dann aufkam, als Theoretiker, keine eigentlichen Komponisten, den ganzen Unterricht im Tonsatz in die Hand nahmen und ihn, ihrem Wesen entsprechend, rein theoretisch, d. h. abstrakt gestalteten. Das geschah am Ende des 18. Jahrhunderts, und im Laufe des 19. Jahrhunderts ist die Macht der theoretischen Lehrmethode derart ins Ungeheuerliche gewachsen, daß selbst wirkliche Komponisten sich ihr beugten und weder wagten noch daran dachten, wesentlich anders vorzugehen als ganz unproduktive, trockene Theorielehrer, die ihnen vielfach hinsichtlich methodischer Schulung überlegen waren. Indem die Komponisten das

Heft gänzlich aus der Hand gaben und den theoretischen Musiker herrschen ließen, versiegte die frühere künstlerische Unterrichtspraxis derart vollständig, daß uns z. B. die Art und Weise, wie ein Bach unterrichtete, fast märchenhaft anmutet. Wir werden alle Hände voll zu tun bekommen, um wieder zu den früheren künstlerischen Quellen, die wir natürlich neuzeitlich fassen müssen, zu gelangen. Der Schaden, den der einseitig theoretische Unterricht angerichtet hat, ist jedenfalls ungeheuer gewesen; zu einem großen Teil verdanken wir ihm die heutigen Verhältnisse. Einseitig sind die Zöglinge auf eine abstrakte Beschäftigung mit den Tönen gehetzt worden, es galt nicht Musik, sondern neue Tonverbindungen zu erfinden, das ganze Verhältnis wurde umgekehrt, Zweck (die Kunst) wurde Mittel, die künstlerischen Mittel aber Zweck. Ein abstraktes Tonspekulieren ist auch heute noch Trumpf und hierfür legt nun einmal die Art des Unterrichts an den Konservatorien den Grund. Ein Reger hat sich zeitlebens nicht den Armen der Harmonik entwunden, und wäre er auch kein prinzipiell anderer geworden — was er ist, hätte auf eine weit erfreulichere und beglückendere Art in Erscheinung treten können. Als ein Schönberg ins abstrakte Spekulieren geriet, war's um ihn im künstlerischen Sinne geschehen, und einem Busoni ging's, nur wieder anders, ähnlich.

Ich sage, wir müssen wieder zu den Quellen einer natürlichen Unterrichtspraxis auf diesem Gebiet gelangen. Keineswegs wird die abstrakte Tonübung ganz entbehrt werden können, so wenig der Instrumentalunterricht auf Etüden- und Tonleiterübungen usw. verzichten kann. Wie aber hier Übung und Vortrag, Mittel und Zweck, Technik und Kunst, fast von allem Anfang Hand in Hand gehen, so kann und muß dies auch in der Komposition möglich sein, wie dies auch frühere Jahrhunderte zeigen, die dabei mit einem an sich weit künstlicheren Tonsystem als wir arbeiteten. Vorschläge und Anregungen könnten gegeben werden, doch muß an dieser Stelle davon Abstand genommen werden.

Ein derartiger, sich auf eine baldige praktische Betätigung des Kompositionstalents gründender Unterricht steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Art, wie der angehende Musiker zu dem Studium klassischer Vorbilder gelenkt würde. Daß wir heute nicht mehr zu studieren verstehen, ist ein weiterer Grund für die jetzigen Verhältnisse. Studiert wird zwar in gewissem Sinne nicht wenig, aber mit welcher Unnatur, mit welch rein verstandesmäßig unmusikalischer Einstellung dies vielfach geschieht, erkennt man schaudernd an heutiger Literatur, in der Werkers Bachstudien durchaus nicht allein stehen. Wir sagen kurz: Jedes Studium, das nicht seelisch und geistig stärkt und bereichert, hat seinen eigentlichen Zweck verfehlt und bleibt unproduktiv. Und gelingt es uns nicht wieder, das Studium der verschiedenen Meisterwerke produktiv zu gestalten — was im einzelnen Fall Jahrzehnte später geschehen kann — so hat dieses weiter gar keinen Sinn. Nun ist es leider nur allzuwahr, daß die ganze heutige Unterrichtspraxis ein echtes, ins Innere führende Studium der Meisterwerke überhaupt nicht kennt, der Schüler somit auch in dieser grundlegend wichtigen Frage auf sich angewiesen ist. Wirklich studieren können ist aber weitaus schwieriger als bei einigem Talent selbst etwas ganz Nettes produzieren. Davon, wie unsere großen Meister, die doch ebenfalls Talent besaßen, studierten, mit welcher seelischen Ausdauer und intensivsten Hingabe, hat man heute kaum eine Ahnung mehr.

Der Zweck eines echten Studiums ist heute aber noch besonderer Art: bewußt und unbewußt müssen die Zöglinge in den inneren Besitz einer Anzahl ausgeprägter Stilarten kommen, was, wenn es wirklich der Fall ist, von folgenschwerster Bedeutung werden

kann. Von selbst entwickelt sich dann etwas Neues von bodenständiger Kraft und die Sucht, um jeden Preis neu sein zu wollen und doch nichts von Bedeutung zu sagen haben, behebt sich von selbst. Noch immer hat die neuere Tonkunst einen nur ganz geringen Nutzen aus früheren Musikkulturen und ihren Stilen gezogen, wofür der Grund in der mangelnden Fähigkeit eines echten Studiums gerade zur Zeit der besten Aufnahmefähigkeit liegt. Indessen auch hierüber nur die Andeutung.

Das führt auch zum letzten Punkt, der hier einer Besprechung unterzogen sei. Beim heutigen Unterrichtssystem gelangt der Zögling überhaupt gar nicht in den eigentlichen Bereich der praktischen Komposition. Wohl wird komponiert, es fehlt an größeren Konservatorien selbst nicht an Quartett- und Sinfoniekomponisten. Kann man dieses Produzieren aber anders nennen als Draufloskomponieren? Denn davon, worin das Wesen jeder einzelnen Gattung besteht, wie mancherlei Sinfoniearten es z. B. gibt, was ein Lied, eine Motette, eine Oper usw. im allgemeinen wie im besonderen ist, wie ein Text für seine verschiedenen Zwecke zu betrachten ist, in welcher Art ein instrumentales Motiv angefaßt werden kann, worin der Opernstil eines Mozart, Verdi, Wagner besteht, um nur ganz naheliegende Beispiele zu nennen, davon und überhaupt von all dem, was mit dem Wesen der einzelnen Kompositionsgattungen zusammenhängt, erfährt der Zögling nichts; das Wort Oper z. B. wird im fachmännischen Sinn in vier und fünf Jahren Studienzeit nicht gebraucht. An welchem Konservatorium kann man wirklich den Vokalstil studieren? An keinem, so daß man sich auch nicht zu wundern braucht, wenn wir keinen mehr haben. Und immer weitere Fragen wären zu stellen. wenn sie nur nicht fortwährend auf die gleiche Antwort hinausliefen.

Deshalb denn auch genug: der Artikel kann in seiner Kürze nur den Zweck haben: Aufzurütteln, unverhohlen zu sagen, daß die Konservatorien in ihrem wichtigsten Gebiet, der Heranbildung der kommenden Komponistengeneration, versagen und von jeher versagt haben, und daß es hohe Zeit ist, zu inneren Reformen, solchen an Haupt und Gliedern, zu gelangen. Sicher, es haben sich in dieser und jener Beziehung in den letzten Jahrzehnten die Verhältnisse ein wenig gebessert, seit Komponisten-Lehrer von Bedeutung etwas selbständiger vorgehen als früher. Das System als solches ist aber geblieben, eine künstlerische, eine wirkliche Komponisten-Lehrmethode steht noch völlig aus, so daß alles Entscheidende erst getan werden muß.

Das Schicksal der deutschen Musik ist zu einem entscheidenden Teil in die Hände der Konservatorien gelegt; es wird darauf ankommen, ob sie hieraus die Konsequenzen zu ziehen vermögen.

Viertelton und „Fortschritt“[1]

Von Albert Wellek, Prag

Warum ist die Kochkunst keine Kunst? Beginnen wir mit dieser banalen und scheinbar entlegenen Frage! Einmal deshalb, weil der Geschmacksinn nur dreierlei Qualitäten kennt (süß, sauer, bitter): weil es, sozusagen, nur drei verschiedene Geschmackstöne gibt. Aus so wenig läßt sich durch keine Kunst eine Mannigfaltigkeit, eine fesselnde Abwechslung herauskombinieren. Dem scheint unsere tägliche Erfahrung zu widersprechen. Unsere Geschmacksempfindungen bestehen nämlich in der Vereinigung des Geschmackes mit dem Geruch. Wenn wir zu schmecken meinen, riechen

[1]) Anmerkung der Schriftleitung: Diese echt kunstphilosophisch begründete Widerlegung der Vierteltonmusik erfolgt bei Anlaß des Tonkünstlerfestes, d. h. zur besinnlichen Erinnerung an die Vorführungen derartiger Musik am letztjährigen Tonkünstlerfest.

wir. Erst der Geruch bringt uns die Vielfältigkeit unserer Empfindungen beim Essen. Aber die Geruchstöne — im Bilde zu bleiben, — sind im Gegensatz zu den Geschmackstönen beliebig, ja wohl unendlich mannigfaltig. Es gibt ihrer wennmöglich mehr als Töne fürs Ohr und Farben fürs Auge. Dabei ist ihre Wirkung auf unsere Phantasie, die Assoziationen, die sie hervorrufen, kaum geringer als bei Tönen und Farben. Warum gibt es also dann keine Geruchskunst? Hier hindert offenbar das entgegengesetzte Extrem: die unübersehbare Mannigfaltigkeit der Gerüche. Wir kennen kein Mittel, sie zu begrenzen, eine Auswahl zu treffen: etwas wie eine Palette von Farben oder eine Klaviatur von Tönen aus Gerüchen zu gewinnen. Der Geruchswelt stehen wir als einer formlosen Masse ohne Struktur und System gegenüber. Solange dem so ist, kann es keine Geruchskunst geben; und dies ist der andere Grund, weshalb die Kochkunst keine Kunst sein kann.

Tatsächlich fängt eine jede Kunst mit einer Ausmessung ihres Bereichs, mit einer Beschränkung ihrer Elemente an. Das Wort als Element der Dichtkunst ist, der Natur jeder menschlichen Sprache nach, ganz von selbst in der Anzahl beschränkt. Es wird wohl niemandem einfallen zu glauben, daß ein Dialektschriftsteller, der Mundart und Schriftsprache durcheinander gebraucht, oder gar einer, der verschiedene Sprachen mengt, als Dichter etwas vor dem voraushabe, der die Reinheit der Sprache wahrt. Auch auf jedem Bild findet man eine sehr beschränkte Vielheit von Farben. Jeder Maler wird sich hüten, auf ein Bild den ganzen Inhalt seiner Palette bringen zu wollen; aber auch dieser besteht aus einer übersichtlichen, begrenzten Anzahl.

Was hier gilt, gilt in der Tonkunst in erhöhtem Grade. Erst wo gegenüber der Unmenge unbestimmter Naturlaute einige feste Tonhöhen bestimmt und alle übrigen im Prinzip ausgeschieden (und nur als Nuancen wieder eingeführt) werden, gibt es Musik. Diese Auswahl heißt ein System. Bei allen europäischen Völkern hat sich nun schon seit Jahrhunderten das sog. Halbtonsystem festgesetzt. Es ist aus der, unserem Ohr eigentümlichen Auswahl von sieben verschiedenen Tönen hervorgegangen, die sich in mehrerlei Höhenlagen, sog. Oktaven, wiederholen: dies sind die allbekannten diatonischen Tonleitern, Dur und Moll. Von diesen sieben Tönen zeigen zwei einen wesentlich geringeren Höhenunterschied von den nächst niedrigeren als die übrigen (die allerdings auch nicht alle einander ganz gleich sind), etwa nur halb so groß. Sie wurden daher Halbtöne, die übrigen Ganztöne benannt. Zur Bereicherung der Auswahl wurden dann zwischen die Ganztöne „abgeleitete" (kleinere) Halbtöne gelegt, entweder durch Herabstimmung oder durch Heraufstimmung eines Ganztons um einen Halbton. Da aber ein solcher Halbton nicht genau die Hälfte des Ganztons ist, fallen die beiden so gewonnenen Halbtöne (z. B. cis und des) nicht genau zusammen; vielmehr trifft der Höhenunterschied zwischen beiden gerade die Grenze des menschlichen Unterscheidungsvermögens. Dieser geringste vernehmliche Höhenunterschied zwischen zwei Tönen heißt das „Komma". Durch nochmalige (ganz selten auch dreifache) Herauf- und Herabstimmung solcher Zwischentöne entstehen weitere Varianten der Töne der Tonleitern. Auf diese Weise (und durch Transposition) erhält unser Tonsystem eine ansehnliche Mannigfaltigkeit von fest bestimmten Tonhöhen. Demgegenüber ergab sich bald (zu Anfang des 18. Jahrhunderts) die Notwendigkeit einer Vereinfachung, einer Einschränkung noch innerhalb dieses Systems. Der Unterschied zwischen beiderlei Halbtönen wurde ausgeglichen, das Komma beseitigt. Zwischen jeden der fünf Ganztöne wurde nur ein mittlerer Halbton eingeschaltet und so durch einen allgemeinen Ausgleich, die sog. Temperatur, die Oktave in bloß zwölf Töne nach genau gleichen Abständen eingeteilt.

Dies ergibt die sog. temperierte Stimmung gegenüber der natürlichen oder „reinen“ Stimmung. Diese ausgeglichene Stimmung herrscht heute allgemein vor, nach ihr sind alle Instrumente mit festen Tönen: Klavier, Orgel, Harfe usw. und im wesentlichen auch das Orchester, gestimmt. Dabei ist jedoch der Unterschied zwischen beiderlei Halbtönen nicht tatsächlich verschwunden; er ist bloß auf die Vorstellung, auf unser Empfinden beschränkt worden. Die Töne der temperierten Stimmung sind nämlich vieldeutig und werden je nach dem Zusammenhang von unserem Gehör unbewußt umgedeutet. Dadurch wird bei so großer Vereinfachung des tatsächlichen Materials psychologisch die ursprüngliche Mannigfaltigkeit annähernd erhalten. Eben diese materielle Identität und psychologische Verschiedenheit der Töne nennt man „Enharmonie“. Es zeigt sich darin, daß wir eigentlich nicht hören, was tatsächlich (akustisch) klingt, sondern was wir hören sollen oder wollen: was zu hören logisch ist. So verstehen wir auch auf einem verstimmten Klavier eine Komposition stets sinngemäß, wiewohl in der Tat ganz andere Tonhöhen darauf erklingen. Unser Gehör besitzt sonach eine instinktive Korrektiv- oder Anpassungsfähigkeit; es deutet falsche Töne richtig um, ob auch mit Pein. Übrigens ist nicht zu vergessen, daß durch die große Mannigfaltigkeit der Klangfarben der verschiedenen Instrumente, durch deren Register, Anschlag, Dynamik usf. eine unübersehbare Veränderlichkeit dieses Materials von nur 12 Tönen gegeben ist.

Seit Anfang dieses Jahrhunderts haben sich jedoch da und dort Stimmen erhoben gegen die Beschränktheit unseres Halbtonsystems, und daß dieses einer vollständigen Erschöpfung seiner Kombinationsmöglichkeiten entgegengehe. Da die technischen Mittel der Musik, im Laufe des letzten Jahrhunderts und seither, schon durch Anzahl, Art und Verwendbarkeit der Instrumente mehr als genugsam bereichert worden sind, sieht man nunmehr den nächsten Schritt in einer Ausdehnung der Grundlagen der Tonkunst selbst. Niemand denkt indes ernstlich daran, die „reine“ Stimmung wieder an Stelle der temperierten in den Vordergrund zu rücken — wie dies im vorigen Jahrhundert Hermann Helmholtz gefordert hatte. Vielmehr tauchte der Gedanke auf, die Oktave im Sinne der Temperatur in kleinere und zahlreichere Intervalle einzuteilen. So schlug der jüngst verstorbene Forscher, Komponist und Virtuose Ferruccio Busoni schon 1906 ein Drittel- und ein Sechsteltonsystem vor. Andere nahmen sich die Zigeunermusik und exotische Muster zum Vorbild und wählten den Viertelton. Danach sollen die zwölf gleichen Abstände unserer Oktave halbiert, mithin die Zahl der Töne verdoppelt werden. Lange ist es hierin bei der bloßen Theorie und praktisch unbedeutenden Experimenten geblieben. Allgemein hat der Gedanke seit seinem ersten Auftreten an Zugkraft und Interesse nur eingebüßt. Von allgemeiner Bedeutung ist nur die Konstruktion eines Vierteltonharmoniums von Möllendorf im Jahre 1917, später von Mager. Doch erst in der allerletzten Zeit hat sich der junge tschechische Komponist Alois Hába um seine Verwirklichung sehr bemerkenswerte Verdienste erworben. Er applizierte die Harmonielehre unserer 12 Töne auf seine 24 und ersann neue Versetzungszeichen für die Viertel- und Dreivierteltöne. Vor allem aber wagte er sich an ernste Kompositionen in diesem System heran, zunächst für Streichquartett und à capella Chor, dann auch für Sologeige und für das genannte Vierteltonharmonium, die er auch tatsächlich in Deutschland (Berlin, Frankfurt a/M., Donaueschingen) zur Aufführung brachte. Auch einen Versuch mit Sechsteltönen hat Hába kürzlich mit Erfolg gewagt. Dennoch konnten die Schwierigkeiten der Intonation auf diesem Wege nicht dauernd überwunden werden. Auf der Geige z. B. liegen einige rein mechanische Hindernisse vor, die nachgerade unüberwindlich erscheinen. Bei der Intonation in höheren Lagen (etwa von der sechsten aufwärts) rücken ohnedies schon im Halbtonsystem die Finger so nah als nur möglich zusammen: will man diese Entfernung nunmehr noch halbieren, so stehen also die Finger einander im Wege. Daß die Wiedergabe des Hábaschen Streichquartetts (durch sein Berliner Quartett auch in Prag) jedenfalls sehr ungenau sein mußte, ist selbstverständlich und äußerte sich am deutlichsten darin, daß dieselbe Quartettvereinigung bei der Aufführung alter Halbtonmusik etwas

unrein intonierte. Offenbar scheint durch die Anwendung der Vierteltöne die Griffsicherheit allgemein, auch für die Halbtöne, zu leiden. Der größte Erfolg der Hábaschen Bestrebungen war es daher, daß ihm (letztes Jahr) durch das Verdienst der deutschböhmischen Pianoforte-Fabrik Förster die Herstellung eines Viertelton-Klaviers gelang, das im Rahmen des vorjährigen Internationalen Musikfests in Prag (am 3. Juni 1924) vom Komponisten in die Öffentlichkeit eingeführt wurde. Es ist dies ein übereinander gedoppeltes ((zweistöckiges) Klavier mit zwei Harfen, wovon die eine normal, die andere aber um einen Viertelton höher gestimmt ist. Diese werden von drei über- und hintereinander angeordneten Tastenreihen (Manualen) aus gespielt, wovon die vorderste und unterste sowie die rückwärtige oberste mit der Halbtonstufe verbunden sind, die mittlere aber die Vierteltöne angibt. Der Übergang von dieser mittleren Klaviatur auf eine der beiden anderen und umgekehrt ist für die Hand und die Finger immer möglich, wenn auch beschwerlich. Mit der Lösung der daraus entspringenden Probleme der Klaviertechnik beschäftigt sich der Professor des Prager tschechischen Konservatoriums J. Herman. Er spielte am 3. Juni 1924 eine Klaviersuite Hábas und Kleinigkeiten von eigener Mache. Hábas Klaviersuite konnte der Virtuose jedoch wegen übermächtiger technischer Schwierigkeiten nicht zu Ende spielen, obzwar alle diese Kompositionen Hábas der Struktur nach auffällig zahm, man könnte fast sagen, — veraltet sind. Der Charakter dieser Kompositionen scheint vorwiegend lehrhaft, pädagogisch zu sein; keinerlei überschäumende Phantasie oder Gestaltungskraft lebt sich darin aus: sie sind weniger Kunstwerke als eher Musterbeispiele. Man konnte sich bei alldem nicht darüber hinwegtäuschen, daß die neuen Mittel durchaus keine neuen Gefühlsinhalte ans Licht bringen wollten.

Zunächst aber leiden die Hábaschen Errungenschaften schon an einem schweren psychologischen Mangel. Mit der „reinen" Stimmung räumt das Vierteltonsystem gänzlich auf, so daß es schon hierin dem älteren gegenüber um eine unschätzbare Möglichkeit ärmer erscheint. Die reine Stimmung ist in Vierteltönen von vornherein undenkbar, weil — wie oben bemerkt — der Unterschied zwischen Halbton von unten und Halbton von oben (der ihr Wesen ausmacht) für unser Wahrnehmungsvermögen nicht mehr teilbar ist. Ein halbes Komma ist für jedes menschliche Ohr bereits ein unvernehmlicher Höhenunterschied. Somit fehlt den Vierteltönen die enharmonische Vieldeutigkeit natürlich auch in der temperierten Stimmung. D. h., man kann den Viertelton zwischen zwei Halbtönen nicht ebensogut auf den höheren wie auf den tieferen beziehen. Die temperierte Stimmung ist ja doch nur eine Abstraktion der „reinen"; und wo eine reine nicht möglich ist, da hat eine temperierte, als deren Surrogat, überhaupt keinen Sinn. Hiermit fällt aber das Vierteltonsystem im Prinzip: denn dadurch, daß man die reine Stimmung ignoriert, umgeht man diesen Mißstand nicht. Dieser Mangel hat auch die überraschendsten praktischen Folgen. Das absolute Gehör des Musikers faßt nämlich die eingeschalteten Vierteltöne stets eindeutig als Abarten der nächst höheren Halbtöne auf. Der Umstand scheint dem Komponisten Hába entweder entgangen zu sein — oder hat er ihn zum mindesten nicht beirrt. Nichtsdestoweniger ist dieses Phänomen frappant. Die Eigenart der verschiedenen Töne unseres Systems, von der der absolut hörende Musiker ein klares Empfinden hat, ist den Farben des Auges wohl vergleichbar. Hört also ein Musiker — bildlich gesprochen — z. B. f wie gelb und fis (= ges) wie grün, so erscheint der dazwischenliegende Viertelton in einem getrübten Grün, schmutziggrün, ganz ohne Bezug auf Gelb. Hába nennt diesen Ton trotzdem „hoch-f"; und so scheint schon seine Theorie und Harmonielehre gänzlich auf Sand gebaut. Z. B. muß bei der Eigenschaft der Vierteltöne, durchwegs aufwärts bezogen zu werden, ein Dreiklang mit dem Zwischenton zwischen großer und kleiner Terz eindeutig Durcharakter haben:



Ein Dreiklang mit um einen Viertelton erhöhter großer Terz kann ferner überhaupt nicht mehr als Quintakkord verstanden werden; der neue Ton hätte vielmehr die Bedeutung eines Quartvorhalts mit der Tendenz, zur großen Terz zu fallen:



Eine weitere praktische Folge dieses Sachverhalts ist es, daß in Hábas Vierteltonklavier (wie auch in allen früheren Versuchen dieser Art) die Zuordnung der mittleren Tastenreihe zu den anderen verkehrt ist: die den Tasten der gewöhnlichen Klaviatur entsprechenden Tasten schlagen um einen Viertelton höher an als jene, statt um einen Viertelton tiefer. Die Vierteltonharfe des Klaviers sollte nicht um einen Viertelton höher, sondern tiefer gestimmt sein. — Daß also die Vierteltöne sich gerade hinauf und nicht etwa umgekehrt nur hinab beziehen, dürfte seinen Grund darin haben, daß die besagte Korrektivtätigkeit unseres Gehörs zumeist aufwärts wirken muß, da fast jede Verstimmung in einem Sinken der Stimmung, der Spannung, und also der Tonhöhe besteht. Das Ohr ergänzt nach oben, wenn der Ton abfällt; und dies ist die Regel. Der Viertelton kann aber nicht anders als abhängig verstanden werden; er hat kein Eigenleben: davon zeugt das Obige. Infolgedessen erscheint natürlich das Hábasche Tonsystem unlogisch, heterogen, gespalten: denn die Halbtöne darin wären wohl enharmonisch umdeutbar, die Vierteltöne aber nicht, und so sind diese jenen vollends hinderlich. Es gibt da Töne mit Eigenleben, doch ebensoviele ohne Eigenleben, und diese verderben das Ganze.

Dem entspricht die überraschend geringe Wirkung dieser Neuheit, die selbst den Skeptiker noch enttäuschen mußte. Zwar ist die Wirkung nicht „grau" oder „farblos", wie der Komponist es vom ersten Eindruck annimmt, aber unsicher, charakterlos, gefühlsarm. Im ganzen ist es eine ungewohnte Pikanterie und Verzärtelung des Kolorits und eine Steigerung der schleichenden Effekte der Chromatik. Schleift sich hiervon erst der Reiz der Neuheit ab, so muß die Unterlegenheit des neuen gegenüber dem alten System jedermann klar werden. Denn für jenen schmalen Gewinn muß man mancherlei entraten. Der Viertelton und noch viel feinere Abstufungen sind nämlich in unserem Halbtonsystem keineswegs unbekannt, sondern gern gesehene Gäste: es sind die Tonnuancen, deren sich der vortragende Künstler, der Geiger, der Sänger, je nach der Eignung seines Instruments nach seinem subjektiven Empfinden meist unwillkürlich immer wieder bedient, ohne daß wir es ihm vorschreiben (wie dies noch in den unharmonischen Anfängen unserer Musik die Neumenschrift ab und zu getan hat). Es wäre aber auch so beschwerlich wie zwecklos, solche Feinheiten und Übergänge vorschreiben zu wollen. Denn schon aus der Unzulänglichkeit unserer Instrumente und ihrer Handhabung ergeben sich solche Abschattungen ungewollt, wandelbar und unbestimmbar. Der Viertelton erscheint demgegenüber als Erstarrung und Pedanterie und als ein Versuch mit unzureichenden Mitteln; obendrein stört er den Spielraum jener Nuancen und kann doch nie den Halbtönen ebenbürtig werden, wie ihr Eigenleben erwerben.

So erkennen wir also in dem ganzen Bestreben ein prinzipielles ästhetisches Mißverständnis. Nicht umsonst ist die Musik den Weg von Mehr zu Weniger gegangen und hat das temperierte System dem reinen vorgezogen; nicht umsonst hat sie aber die Möglichkeit, stets wieder auf das reine zurückzugreifen und sich daran aufzufrischen. Von 12 zu 24 ist kein Fortschritt, sondern Abfall und Verlust. Denn was ist die Mannigfaltigkeit der Vierteltöne gegen die der reinen Stimmung? Sie bedeuten nur eine Lockerung und Weitung der freiwilligen Beschränkung der Musik: also ein Kompromiß, einen Widerspruch. Indessen ist die Beschränkung ein Wert, nicht die Vielheit: diese gibt's überall — wie schon eingangs bewiesen. Allein, Hába und seinen Gesinnungsgenossen, wenn sie auch glauben mögen, daß sie die Musik in Wahrheit bereichern, handelt sich's eben doch nicht um ein Mehr, sondern um ein Anderssein. Doch leider ist dieses Streben nach Originalität, wie das Ergebnis lehrt, wieder einmal gründlich mißverstanden. In der Kunst gilt nur die Idee, und die ist von formalen Mitteln gänzlich unabhängig. So wenig wie der Bildhauer vom Stein, so wenig

hängt der Tonkünstler von den Tönen ab. Und so, wie man an einem Bildwerk nicht den Stein sieht, sondern die Idee, die ihm eingeprägt ist, so hört man auch die Idee und nicht die Tonhöhen. Keine Kunst ist eben eine Permutation oder Kombination ihrer Grundeinheiten: und diese können daher auch gar nicht erschöpft werden — wie dies die Leichtgläubigkeit unserer Zeit zur Erklärung ihrer künstlerischen Ohnmacht durchaus annehmen will. Der Grundirrtum in jeder solchen Annahme ist die induktive Einstellung zu den Dingen, die das Stoffliche vor dem Geistigen, den Teil vor dem Ganzen zu sehen glaubt. Indes kann die Kunst immer nur „von oben", nie „von unten" reformiert werden: nur die Idee vermag dies, nicht die Spekulation mit technischen Mitteln; nicht der berechnende Forscher, sondern der schaffende Genius. Ist eine Idee neu, so wird sie auch den alten Mitteln neuen Sinn und Zusammenhang geben: so wie unter den Händen des schaffenden Dichters die Sprache von selbst wächst, ohne daß er vorerst eine neue und unerhörte Umdrehung der Syntax zu erfinden brauchte. Auch gibt es keinen musikalischen Gedanken, der sich etwa nur im Vierteltonsystem und nicht anders ausdrücken ließe. Wenn er einem in Vierteltönen einfällt, so könnte er einem auch ebensogut in Drittel-, in Sechstel-, in Achteltönen und vor allem auch im Halbtonsystem einfallen. Wo wäre da die Grenze? und wo ist da überhaupt der Unterschied? Künstler sein, heißt eben, mit dem Gegebenen Alles bewältigen können; so wie ein Dichter einigermaßen zweifelhaft wäre, der Einfälle zu haben behauptete, wie sie sich in keiner menschlichen Sprache ausdrücken lassen. Ein derartiges Schauspiel haben wir ja noch vor kurzem in den Dadaisten verlacht.

Das wahre Talent eben weiß die Grenzen zu schätzen und lernt sie lieben. Es sieht in der Beschränkung keine Beschränktheit, sondern jene freiwillige Abhängigkeit, die der reife Goethe den schönsten aller Zustände nennt. Mindestens ist sie der Zustand, aus dem das Schöne allein entsteht. Aber aus den Vierteltonbestrebungen spricht eben nicht der Künstler, sondern der Dilettant (im künstlerischen, nicht im technischen Sinne). Der, dem die inneren Voraussetzungen zur Eigenart abgehen, und der sie darum von außen erzwingen zu können wähnt. Dem Dilettantismus würden so auch ganz natürlich alle Schleusen geöffnet: denn in dem neuen bisher unbetretenen Gebiete könnte sich jeder beliebig ergehen —, was immer er anfinge, es wäre „neu". Doch nicht alles, was neu ist, ist gut — nicht einmal originell. Und einem banalen Gedanken helfen keine Vierteltöne der Welt zu Bedeutung.

So reduziert sich denn die ganze Frage auf eine rein technische von ähnlicher Bedeutung wie etwa die, ob man im Orchester Wagner-Tuben odes Xylophone anwenden dürfe oder nicht. Immerhin! es kommt auf den Fall an; aber eine Reform, eine Erneuerung der Kunst hat damit gar nichts gemeinsam. Die kann uns nur die Intuition erringen. Herrn Hába werden wir indes das Verdienst um ein wertvolles psychologisches Experiment keineswegs streitig machen wollen!

Zur Farbigkeit der Orgel

Von Hans Luedtke, Berlin

Im Februarheft dieser Zeitschrift tritt der Schleswiger Domorganist Zillinger für die von H. H. Jahnn propagierte Vor-Bachsche Orgel ein und zieht gegen die „moderne Fabrikorgel" zu Felde. Dank der Güte des Herausgebers darf ich hierauf einige Worte erwidern.

Zillingers Lob der alten Hamburger Jakobiorgel gipfelt in dem Satz: „Die Farbigkeit der Orgel ist, obgleich sie beinahe aller Charakterstimmen entbehrt, geradezu unerschöpflich." Auch wir nach Neuem Strebenden suchen Orgelfarbigkeit, aber die unsrer Zeit entsprechende. Solange wir erst auf dem Wege waren, mochte der Schein gegen uns sein und die Meinung entstehen, wir wollten das Orchester „nachahmen" oder Orchester-„Ersatz" liefern. — Unterdes haben wir auf demselben Grunde alter Orgelkunst wie H. H. Jahnn und Straube Anker geworfen. Nur sind wir uns folgenden Unterschiedes zwischen Vor-Bachscher und heutiger Musikanschauung bewußt geworden: Die damalige Kunst beruht auf farbigen Gegensätzen, die heutige auf farbigen Übergängen.

Das „Organo pleno" der Barockorgel entsteht durch Aufbau farbiger Gegensätze zwischen verschiedenen Manualebenen und zwischen vielfachen Klanghöhen vom 16′ Ton bis zum 1′ Ton. Kontrapunktische Linien ziehen im Nebeneinander mehrerer Daseinsebenen dahin. Dem entspricht eine Spieltechnik der „vertikalen" Manualüberlagerung.

Dagegen lebt das allgemeine Klangbewußtsein seit Beethoven und Wagner in farbig fließenden Übergängen. Genannt seien nur motivisch-metrisches Verschränken und Ablösen zwischen Einzelinstrumenten oder Schwellkreuzungen zwischen Klanggruppen (z. B. Streichercrescendo gegen gleichzeitiges Bläserdiminuendo).

Bei der bisherigen Orgel besteht jede „Register" genannte Pfeifenreihe vom tiefsten bis zum höchsten Ton der Klaviatur aus Pfeifen gleicher Klangfarbe und gleicher Tonstärke. Wollte man zwei Klangfarben gesondert, aber gleichzeitig spielen, so benötigte man zwei übereinander liegende Manuale. Aber eine in die andre zu überführen, gelang nicht einmal mittels zweier Jalousieschweller.

Heute läßt sich folgendermaßen ein orgelmäßiges Seitenstück zum heutigen Orchestererlebnis schaffen: Man geht z. B. innerhalb einer Pfeifenreihe vom tiefen, dunklen „Nachthorn"-Gedeckt der Vor-Bachschen Orgel zu immer helleren Pfeifenarten über, ohne irgendwo einen „Bruch" fühlen zu lassen. Dann kann man zum hellklingenden „Schwiegel" der Vor-Bachschen Orgel kommen oder zu einem Prinzipal, selbst zum Zungencharakter, je nach der Intensität der Farbwandlung.

Oder umgekehrt: Man geht z. B. von der „stillen Posaune", dem „Rankett" der Vor-Bachschen Orgel aus und gelangt unmerklich über labialen Streicherklang und Prinzipalmensuren zum Nachthorngedeckt im Diskant. — Also das Nebeneinander einer einzigen Pfeifenreihe kann auf einem Manual fließende Übergänge zwischen mehreren Grundfarben in sich bergen. Diese Art Orgelbau, d. h. die „Oskalydorgel" weist somit von „vertikal" zwischen Manualen wählender zu „horizontal" in einer Manualebene beharrender Spieltechnik.

Mit ihrem regenbogenartigen „Changierprinzip" wird die harmonische Gleichzeitigkeit zwischen hohen und tiefen Pfeifen erfaßt. Für das zeitlich-lineare Nacheinander (das Umregistrieren betr. gleichbleibende Klanghöhe) geschieht dasselbe durch einen allmählich zu ermöglichenden Kombinationstausch, der einem sich drehenden Prisma vergleichbar ist. Changieren und Prisma vereint ergeben ein Spieltischbild von bisher unbekannter Einfachheit.

Im Dynamischen endlich sei Jahnn zugegeben, daß die „Rollschweller" genannte Crescendowalze dort überflüssig ist, wo Vor-Bachsche Musik mit den Klangfarben und Mensuren der Alten gespielt werden kann. Aber auf wie wenige Orte trifft das zu! Und ist nicht anderseits der Rollschweller für die moderne Orgelkunst, zumindest eines Lizst und Reger Lebensnotwendigkeit? Soll er Straube genommen werden, weil Stümper Mißbrauch mit ihm treiben? Haben nicht er und mancher andere ihn grundmusikalisch ausgenutzt? Gibt es nur eine Ver-

gangenheit, keine Zukunft? Gibt es nur eine unbewegte, starre Ewigkeit, gilt nicht ebenso das „Ewigfließende“ des Heraklit?

Jeder Sänger muß seinen „Willen auf das Schauen der Ewigkeit“ richten, um dem Geiste einer Bachkantate gerecht zu werden. Jedes Streichquartett muß von diesem Willen erfüllt sein, wenn es Beethovens letzte Quartette spielt. Aber Technik, Vortragskunst, Instrumente und Personen bleiben sich völlig gleich, wenn ein anderes Gefühl und Wille eine Mozartsche Opernarie oder ein munteres Haydnsches Quartett zum Vortrag bringen.

So ist auch die Orgel nicht an sich selbst heilig oder weltlich, sondern nur ein gut oder schlecht zu bauendes, sich dem wandelnden Gehör der Menschheit anpassendes Werkzeug, ein „Organon“ der menschlichen Seele neben manchen andern Werkzeugen. Ob Weltliches oder Ewiges berührt wird, liegt in der Hand des Gottes, der uns im Busen wohnt.

* * *

Hierzu bemerkt E. Zillinger folgendes:

Die vorstehenden Ausführungen gehen von einer grundsätzlich anderen Einstellung zur Orgel aus. Herr Luedtke sucht den Fortschritt in der Anpassung an das „heutige Klangideal der farbigfließenden Übergänge“, und fügt zu den Ausdrucksmitteln der modernen Orgel (Jalousieschweller, Crescendowalze) noch den schrankenlosen Farbenwechsel seines „regenbogenartigen Changierprinzips“. Es bleibt abzuwarten, ob auf einem solchen Instrument die Polyphonie eines echten Orgelstücks in durchsichtiger Klarheit überhaupt darstellbar ist. — Ich sehe das Wesentliche einer Orgel nicht in erster Linie in ihrer Farbigkeit, sondern in der Starrheit, Unsentimentalität und Unbestechlichkeit des Tones. Das ist es gerade, was die Orgel von allen anderen Instrumenten unterscheidet. Sie ist nicht ein „musikalisches Werkzeug neben manchen andern“, sondern sie ragt als der Prophet unter den Instrumenten mit einer grundsätzlich anderen Aufgabe. Sie ist das Sprachrohr objektiver, überpersönlicher, ewiger Mächte, deren „ewigfließendes Drängen und Ringen“ durch Gehalt und Rhythmus der Komposition wiederzugeben wäre, während für ihre „ewige Ruh in Gott dem Herrn“ der starre Orgelton das vollendetste künstlerische Symbol ist. In diesem Sinne ist das Oskalyd keine Orgel. — Daß dies keine reaktionäre Einstellung ist, beweist das Orgelschaffen modernster Komponisten von Rang wie Heinrich Kaminski, Günther Ramin, Franz Schmidt u. a., die ausgesprochenermaßen für das auch von mir verfochtene Orgelideal eintreten.

Übrigens soll Anfang Juli in Hamburg ein deutscher Organistentag stattfinden, der mit Konzerten G. Ramins auf der Jakobiorgel und Vorträgen von Straube und Jahnn Gelegenheit geben wird, sich mit den aufgeworfenen Problemen persönlich auseinanderzusetzen.

E. Zillinger.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Es wird Zeit, daß der Bericht aus der Reichshauptstadt sich den Krisen zuwendet, von welchen keine der Berliner Opernbühnen verschont geblieben ist. Daß die Verwirrungen der Nachkriegsperiode nicht nur das Konzertleben in Mitleidenschaft gezogen haben, daß fast noch mehr die Opernbühnen — sie haben sich ja schon im Frieden nur in Ausnahmefällen ohne große Subventionen über Wasser halten können — unter der Not der Zeit zu leiden haben, ist nur allzu begreiflich. Dazu kommt, daß das Nebeneinanderbestehen von vier Opern — die Pforten der fünften Bühne, der kleinen, intimen Kammeroper haben sich bereits vor mehreren Monaten geschlossen — sich als unhaltbarer Zustand erwies: Es hat sich herausgestellt, daß ein Publikum, das vier Opernhäuser regelmäßig füllen könnte, in Berlin nicht vorhanden ist.

Das erste Opfer war die „Große Volksoper Berlin“. Sie hat — darüber wurde hier seiner Zeit berichtet — Konkurs gemacht. Das Personal nebst Orchester hielt jedoch in der Not zusammen. Der Opernbetrieb wurde nach kurzer Zeit, als das „Theater des Westens“ zufällig wieder frei wurde, von der Personalgemeinschaft der Künstler wieder aufgenommen. Das

Niveau der Vorstellungen ist, wie man sich bei Gelegenheit einer „Julius Cäsar"- und einer „Samson- und Dalila"-Aufführung (mit Eleanor Schloßhauer-Reynolds in der Rolle der Dalila) überzeugen konnte, in Anbetracht der Sparsamkeitsnotwendigkeiten immerhin noch sehr respektabel. Ob sich eine rettende Hand für das Unternehmen findet? Wie sehr wünschte man's im Interesse der wackeren Künstler, die unter den größten persönlichen Entbehrungen ein bewunderungswertes soziales Gemeinschaftsempfinden offenbaren! Einer dauernden Sanierung werden sich, fürchte ich, die grausamen Realitäten des Lebens entgegenstellen. Der schöne Traum einer Oper für das Volk dürfte, wenn nicht ein Wunder geschieht, für lange ausgeträumt sein.

Besser scheint es das Schicksal mit dem „Deutschen Opernhaus Charlottenburg" zu meinen, nachdem die Stadt Berlin, die Eigentümerin des Hauses ist, und den gesamten Fundus übernommen hat, den Entschluß gefaßt hat, das Unternehmen, das trotz aller Schwierigkeiten noch vor kurzem die Energie zu einer hochwertigen Don Giovanni-Aufführung unter dem vortrefflichen Dirigenten Breisach aufbrachte, aus dem finanziellen Niederbruch wieder emporzureißen. Es ist zu diesem Zweck eine „Städtische Opernhaus-Aktien-Gesellschaft" gegründet worden. Der zur Vorbereitung der Wahl eines Intendanten gebildete Ausschuß schlägt Heinz Tietjen, den Leiter des Breslauer städtischen Theaters, einen bewährten Organisator, vor. Es ist anzunehmen, daß die Wahl auf ihn fällt. Die Entscheidung, wer Generalmusikdirektor des neuen Unternehmens werden soll — es stehen zur Zeit Bruno Walter und Leo Blech in Frage — steht gleichfalls vor der Türe.

Eine Krise in der Staatsoper, die das Verbleiben des Intendanten Max v. Schillings in Frage stellte — sie hing mit Schwierigkeiten, den Etat zu balancieren und bureaukratischen Eingriffsversuchen in das Entscheidungsrecht des Intendanten in künstlerischen Fragen zusammen — ist nunmehr, nachdem sich das Personal der Staatsoper für Herrn von Schillings erklärt hat, beigelegt worden. Zugleich ist ein Konflikt mit Erich Kleiber zum Ausgleich gebracht und der Vertrag des jungen Generalmusikdirektors und Leiters der Sinfoniekonzerte der Staatsoper auf drei Jahre erneuert worden.

Die Wirren und Intriguen innerhalb des unruhigen und ehrgeizigen Opernvölkchens — die Bühnenkünstler sind nun einmal die „novarum rerum cupidissimi" unserer Zeit — und die Schwierigkeiten, die der gleichzeitige Betrieb der unrentablen Krolloper der Verwaltung der Staatsoper bereitet, mögen die Entschlußkraft zur Aufführung neuer Werke zeitweilig gelähmt haben. Diese Stagnation wurde nunmehr durch die Erstaufführungen des „Intermezzo" von Richard Strauß und des „Fernen Klangs" von Franz Schreker — man darf in beiden Fällen sagen: intermezzoartig — unterbrochen.

Es kann mir nicht beifallen, Strauß' musikalisches Eheplaidoyer, bei dem der Anwalt, wie das auch vor Gericht zuweilen vorkommen soll, besser wegkommt, als seine Klientin, nochmals vor das Forum der Kritik zu ziehen, nachdem der Dresdener Referent der „Zeitschr. f. Musik" sein Votum gelegentlich der Uraufführung bereits abgegeben hat. Während der Musiker der Virtuosität, mit der Strauß die Übergangsstufen zwischen dem gesprochenen Wort und der Melodie auf das mannigfaltigste auszubauen weiß, gern alle Gerechtigkeit widerfahren läßt — die eminente Geschicklichkeit in der spielend leichten Handhabung aller instrumentalen Mittel läßt das Interesse an der geistvollen Faktur des Werkes nicht erlahmen, während das Interesse an der musikalischen Erfindung zurücktritt — kommt das Publikum, dem das Stilexperiment nun einmal Hecuba ist, über die Plattheit der filmartig abrollenden Bühnenvorgänge schlechterdings nicht hinaus. Es verlangt nun einmal, und darin muß man ihm Recht geben, daß auf der Bühne etwas „geschieht", daß sein Anspruch auf dramatische Spannung befriedigt wird. So wird das neue Werk sich trotz der ausgezeichneten Aufführung in der Staatsoper (Dirigent: Georg Szell, in den Hauptrollen Marie Hussa und Theodor Scheidl) wohl kaum dauernd auf den Brettern halten. Der Meister aber dürfte es auf Grund dieser Erfahrung wohl bei einem einmaligen Intermezzo als Bühnenschriftsteller bewenden lassen.

Mit der Schrekeriade „Der ferne Klang" griff die Staatsoper auf das in wesentlichen Teilen bereits im Jahre 1903 komponierte Jugendwerk des inzwischen bereits genügend „gezeichneten"

Rauschklangekstatikers zurück. Der Inhalt des schwül-erotisch-sentimentalen Musikfilms, dessen psychologische Motivierung sich Schreker, der auch hier sein eigener Textdichterling war, recht leicht gemacht hat, — er beruht auf einer guten dichterischen Grundidee — kann heute als bekannt vorausgesetzt werden.

Die Musik zu dem Schauerdrama stammt von demselben raffinierten Tonarten-Mischkünstler, den wir — er ist jeder Zoll kein Melodiker und kein Dramatiker — aus den späteren Werken bereits sattsam kennen. Am tiefsten sinkt die Musik, die nicht einmal sinnfällig-plastische Motive für den „fernen Klang", das musikalische Urmotiv des Werkes aufbringt, im zweiten, der Venus vulgivaga gewidmeten Akt. Der Eindruck dieser Szenen, in welchen der Komponist mit einem ungeheuerlichen Aufgebot an Mitteln arbeitet (drei Bühnenorchestern, gelegentlich 12fach geteilten Chören hinter der Szene!) ist in seiner musikalischen Trivialität und Massigkeit geradezu niederschmetternd, für jedes feinere Empfinden schlechthin unerträglich. Der zweite Akt mit seinen ebenso plump wie lächerlich wirkenden Versuchen, eine Orgie befrackter Mannsbilder mit Priesterinnen der Venus zur Darstellung zu bringen (eine Aufgabe, an der von jeher die Kunst selbst des genialsten Regisseurs gescheitert ist), fiel denn auch zusehends ab und entschied das Schicksal der Oper, das auch der an subtilen Klangkombinationen reiche, lyrische Schlußakt, der musikalisch höher steht, nicht mehr zu wandeln vermochte. Warum die Staatsoper — sie setzte ihre besten Kräfte (Kleiber, Hörth, Tauber, Schützendorf) ein — auf das Jugendwerk eines Komponisten zurückgegriffen hat, dessen „Klang" unserer Seele von jeher „fern" war, bleibt rätselhaft. Sie hätte wissen können, daß beim Schatzgraben im Schreker-Land nichts herauszukommen pflegt, als bittere Enttäuschungen. Ein ungeheurer Aufwand ist wieder einmal vertan.

Der Bericht wendet sich aus der Stickluft schwül-brünstiger Opernkunst zu Flotows liebenswürdig-natürlicher Oper „Die Macht der Betrogenen", die in einer Bearbeitung Dr. Benno Bardis unter dem Titel „Fatme" vor kurzem über die Bretter des „Theaters des Westens" gegangen ist. Die feine durchsichtige Faktur dieses graziösen Werkes läßt überall die Hand des routinierten Meisters erkennen, der sein Talent einst an den Meisterwerken aus der Glanzzeit der Opera comique geschult hat. Flotows anmutige komische Oper wird auch heute noch überall ihre Aufgabe, Freude zu bereiten, erfüllen, wo sie nicht auf ein gar zu raffiniertes Publikum trifft.

Da es mir heute nicht beschieden ist, mich von den Brettern, die die Welt bedeuten (oder auch nicht) loszulösen, sei zum Schluß eines Vorgangs während einer Aufführung des „Rigoletto" in der großen „Volksoper" gedacht, der für die „Mentalität" eines gewissen Berliner Publikums höchst bezeichnend ist. In der Titelrolle trat — nach schlechter Star-Gewohnheit ohne Probe — Herr Titta Ruffo von der Neu-Yorker Metropolitan-Oper auf. Der Gast, nicht zufrieden mit gewissen Tempi des deutschen Kapellmeisters, nahm sich heraus, mitten während des Spiels, an die Rampe zu treten und dem Kapellmeister das seiner Meinung nach richtige Tempo vorzutaktieren! Und auf welche Weise quittierte das Publikum diese unerhörte Bloßstellung des Dirigenten? (Unerhört auch dann, wenn dieser sich im Tempo vergriffen haben sollte.) Es protestierte nach der Pause nicht etwa gegen Ruffo den Rüffler, sondern gegen — den gemaßregelten Kapellmeister! Solch' unwürdige Liebedienerei gegen das Fremdländische sei hiermit an den Pranger gestellt!

Zur Taktstrichfrage

Erwiderung auf den gleichbetitelten Aufsatz von Martin Frey im Aprilheft 1925 dieser Zeitschrift

Von Prof. Theodor Wiehmayer, Stuttgart

Herr Frey beschäftigt sich in seinem Aufsatz ausschließlich mit meiner Stellung zur Taktstrichfrage und erkennt mir dabei das Recht ab, mich zum „Schutzherrn unserer Klassiker und Romantiker" aufzuwerfen. Er sagt: „Unsere großen Meister, die wir ‚Taktstrichkorrektoren' nicht minder verehren als er, sind in diesem Punkte nicht konsequent gewesen, haben es nicht so genau mit der ‚Wahrheit' genommen" (!).

Mir selbst macht er ebenfalls den Vorwurf der Inkonsequenz und ich befinde mich somit in guter, ja in allerbester Gesellschaft. Unsere großen Meister sind tot und können sich nicht wehren; ich lebe Gott sei Dank noch und werde mich daher gegen ungerechte Angriffe verteidigen.

Gleich am Anfang behauptet Herr Frey, ich wäre von meinem Prinzip, „an den Taktstrichen unserer Klassiker nicht zu rütteln", neuerdings abgewichen und hätte zugegeben, „daß die Originaltaktart im I. Satze der C-Moll-Sinfonie von Beethoven meist nicht zutrifft". Ich stelle dagegen als Tatsache fest, daß ich niemals auch nur an einem einzigen Taktstrich unserer Klassiker gerüttelt habe und ferner, daß ich an keiner Stelle gesagt oder zugegeben habe, daß die Originalnotierung in dem erwähnten Symphoniesatze nicht zutreffe. Sie trifft im Gegenteil immer zu und die Behauptung des Herrn Frey, ich hätte mich einer Inkonsequenz schuldig gemacht, erweist sich daher in allen Teilen als falsch. Wenn es sich mit den anderen Inkonsequenzen, die er bei mir nicht selten gefunden haben will, ebenso verhält, wie mit dieser, so darf ich zufrieden sein.

Ich habe von jeher das Verschieben der Taktstriche in den Werken unserer Klassiker um einen halben Takt, wodurch die Lage des Schwerpunktes der Lehre Riemanns entsprechend verändert und damit zugleich Sinn und Charakter der Komposition gefälscht wird, ganz entschieden bekämpft. Dagegen ist wider die Zusammenfassung zweier kleiner Takte zu einem Normaltakt von der in den von Frey angeführten Beispielen von Chopin (S. 198) und Bülow (S. 200) die Rede ist, theoretisch nichts einzuwenden, da, wenn nur der rechte Taktstrich ausgelassen wird, dadurch keine Verschiebung der Schwerpunkte eintritt. Das trifft auf die Beispiele von Schubert (S. 198) und Schubert-Bülow (S. 200) zu und da auch die Tarantella in kleinen $^6/_8$-Takten notiert ist, so ist gegen die von Chopin zugelassene (aber nicht ausgeführte) Notierung im $^{12}/_8$-Takt ebenfalls nicht das geringste einzuwenden. Desto schärfer aber muß gegen die Auslassung des falschen Taktstriches im letzten Notenbeispiel auf S. 198 protestiert werden, für die Frey eintritt, trotzdem Schubert selbst in seinem A-Moll-Quartett (vgl. das vorletzte Notenbeispiel auf S. 198) zeigt, welcher von je zwei Taktstrichen auszulassen ist. Doch ich vergaß, daß nach Freys Ansicht unsere großen Meister „nicht konsequent gewesen, es mit der Wahrheit nicht so genau genommen haben".

Ebenso haltlos, wie sein Vorwurf der Inkonsequenz, ist seine Behauptung auf S. 199, ich hätte die Tatsache, daß im ersten Satz der fünften Symphonie von Beethoven Unregelmäßigkeiten vorkommen, als meine „Entdeckung", als mein „geistiges Eigentum" bekanntgegeben. Ich habe lediglich eine wohl einem jeden in metrischen Dingen einigermaßen bewanderten Musiker bekannte Tatsache erwähnt, so wie ich das in hundert anderen Fällen ebenfalls getan habe, ohne mir etwas darauf einzubilden. Ebensowenig ist mir der von Frey erwähnte, vor 15 (!) Jahren erschienene Aufsatz in der „Musik" je zu Gesicht gekommen. Ich weise daher die in seinen Worten liegende versteckte Anschuldigung, ich hätte mir fremdes geistiges Eigentum angeeignet, ganz entschieden zurück und darf das Urteil über eine derartige, der Wahrheit widersprechende schwerwiegende Unterstellung getrost dem Leser überlassen.

Herrn Frey aber möchte ich an das Sprichwort erinnern: „Wer im Glashause sitzt, soll ja nicht mit Steinen um sich werfen"! Doch darüber ein andermal. —
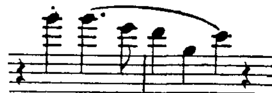
Frey sucht mich auch von anderer Seite moralisch zu treffen, wenn er auf S. 201 sagt, es sei „nicht gerade edel, einem toten Löwen einen Fußtritt zu versetzen", und wenn er frägt, warum ich mich nicht schon zu Lebzeiten Riemanns mit ihm auseinandergesetzt hätte. In dieser Frage liegt wiederum eine Unterstellung der von Frey beliebten Art, als hätte ich zu einer solchen Auseinandersetzung bei Lebzeiten Riemanns nicht den Mut gehabt. Ich weise auch diese Unterstellung als falsch und böswillig ganz entschieden zurück und stelle die Tatsache fest, daß ich mich im Vorwort meiner „Musikalischen Rhythmik und Metrik", sowie auf S. 103—105 dieses Buches, das Anfang 1917, also zweieinhalb Jahre vor dem Tode Riemanns erschienen ist, ganz unzweideutig mit Riemann auseinandergesetzt habe, ebenso wie ich auch schon bedeutend früher, in Aufsätzen im „Klavierlehrer" usw. seiner Lehre entgegengetreten bin, ohne jedoch von ihm einer Antwort gewürdigt zu werden.

Was den von Frey erwähnten „Fußtritt" anbelangt, so stelle ich fest, daß sich meine Ausführungen niemals gegen die Person des wegen seiner Arbeitskraft und Vielseitigkeit bewundernswerten Musikgelehrten gerichtet haben, sondern einzig und allein gegen die von mir in ihren Folgeerscheinungen als verderblich erkannte Lehre Riemanns. Daß ich angesichts der unheilvollen Auswirkung dieser Theorie die Dinge beim richtigen Namen nenne und die Entstellungen unserer herrlichen Meisterwerke als „Vandalismus" bezeichne, wird mir kein der Entrüstung über derartige Ein- und Übergriffe fähiger Musiker jemals vorwerfen. Wir haben ja leider genügend Gelegenheit gehabt, zu beobachten, wozu das üble Beispiel Riemanns bereits geführt hat. Siehe die berüchtigten „Akademischen Ausgaben" von H. Germer, ferner die famose „Fehlertabelle der Klassiker" von E. Tetzel im Septemberheft 1924 der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" usw. Siehe endlich auch die Fälschung des Beethovenschen Textes, die Frey selbst auf S. 201 seines Aufsatzes im vorletzten Notenbeispiel begeht, wo er sagt: „Bekanntlich notiert Beethoven das Thema zuerst in folgender Gestalt" und nun das zweite *G* des Themas mit einem eingeklammerten *sf* versieht, das bei Beethoven nicht dasteht. Aus dieser Textfälschung konstruiert er nun „einen offenbaren Widerspruch Beethovens mit sich selbst", den er durch das im metrischen Sinne falsch zitierte folgende Notenbeispiel aus der Durchführung des Kopfthemas noch zu bekräftigen versucht. Das Zitat (zwei kleine Takte zu einem Normaltakt vereinigt) muß nämlich so heißen, wenn es richtig verstanden werden soll:



(Wie man sieht, ein Takt *f*, der andere *p*; das sf ist ein sogenannter „Gegenakzent", von dem auch Frey vielleicht schon gehört hat.)

So und nicht anders hat Beethoven selbst im Prestissimo dieses Satzes das Thema in Normaltakten notiert:



also in der von mir behaupteten prokatalektischen Fassung. Die Behandlung dieses Falles durch Frey läuft also auf eine Irreführung des Lesers hinaus, die angesichts der allgemeinen Verwirrung der Anschauungen auf diesem Gebiete nicht scharf genug verurteilt werden kann.

Wenn ich nun einmal „Fußtritte" ausgeteilt haben soll, so haben sie niemals einem „toten Löwen" gegolten, sondern einem leider noch sehr lebendigen, der, wie man an dem Aufsatze des Herrn Frey sieht, noch recht kräftig zu brüllen versteht. Es ist die Theorie Hugo Riemanns, die ich stets und mit allen Mitteln bekämpfen werde, weil ich erkannt habe, daß die ganze Verworrenheit der Lage, unter der wir schon so lange zu leiden haben, auf diese

Irrlehre zurückzuführen ist. Daß sie tatsächlich eine Irrlehre ist, dafür habe ich in dem von Frey erwähnten Aufsatz und Sonderabdruck aus der „Neuen Musikzeitung" (Maiheft 1923), also vor zwei Jahren, den bis heute unangefochten gebliebenen wissenschaftlichen Nachweis erbracht. Anstatt durch falsche Behauptungen und schiefe Darstellungen den allgemeinen Wirrwarr in metrischen Fragen noch zu steigern, hätte Frey lieber versuchen sollen, meine dort vorgebrachten Beweise für die Unhaltbarkeit der Theorie Riemanns zu entkräften. Dazu ist ihm auch jetzt noch Gelegenheit gegeben.

Anmerkung der Schriftleitung: Mit Absicht wird das in ruhigst sachlichem Ton gehaltene Schlußwort Martin Freys erst im nächsten Heft gebracht; Prof. W.s aufgeregte Art und Weise, die Diskussion über die schließlich doch ganz und gar nicht aufregende Taktstrichfrage zu führen, sollte zunächst ganz rein wirken.

Neuerscheinungen

R. C. Muschler: Richard Strauß. In „Meister der Musik" III. Bd. 8°, 636 S. Franz Borgmeyer Verlag, Hildesheim.

Ferdinand Pfohl: Arthur Nikisch, sein Leben, seine Kunst, sein Wirken. Neue erweiterte und verbesserte Ausgabe. In: „Musikbücher des Alsterverlags", 8°, 199 S. Alster-Verlag Hamburg 1925.

Egon Stuart Willfort: Praktische Harmonielehre für Gitarrespieler mit einem Anhang: „Ausführung am Instrument", Griffe und Kadenzen sowie eine alphabetisch geordnete Sammlung von 54 deutschen Volksliedern als Übungsmaterial. 8°, 112 und 68 S. Friedrich Hofmeister, Leipzig 1925.

Paul Mies: Musik im Unterricht höherer Lehranstalten. 8°, 170 S. P. J Tonger, Köln 1925.

Ernst Bücken: Musikalische Charakterköpfe. 8° 174 S. Quelle & Meyer, Leipzig 1925.

Illustrered Musiklexikon udgivet af Hortense Panum og William Behrend under Medvirkning af Dr. O. M. Sandvik. Das Werk erscheint in Lieferungen. Die ersten vier Hefte Buchstabe A—G, 8°, 192 S. liegen vor. Verlag H. Aschehoug & Co , Kopenhagen.

Friedrich Spitta: Heinrich Schütz, ein Meister der musica sacra. 8°, 35 S. C. Ed. Müllers Verlagsbuchhandlung Halle a. S.

Friedrich Leipoldt: Gesamtschule des Kunstgesangs. Bd. III: Vokalgruppe ü—i. Dörffling & Franke, Leipzig 1925.

Eduard Beninger: Die elementaren Spielformen in der modernen Klaviertechnik. 4° 32 S. Edition Kern. Bei Ludw. Kern, Wien I, Kolowratring 9.

Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten ausgewählt und zum Vortrag eingerichtet, nebst erläuterndem Text von H. Leichtentritt. 4°, 110 S. Max Hesse Verlag, Berlin W. 15. — Es handelt sich hier um Leichtentritts vor 20 Jahren bei einem andern Berliner Verlag erschienenes hübsches Werk, das ohne geringste Änderungen vom jetzigen Verleger übernommen worden ist. Selbst das Literaturverzeichnis ist das gleiche geblieben. Die Veröffentlichung bringt eine sehr lesenswerte historische Einleitung über Hausmusik ferner 31 Musikstücke (hauptsächlich vokal) vom 13.—18. Jahrhundert. Einen deutlichen Begriff von der Musik dieser Jahrhunderte vermögen diese wenigen Beispiele natürlich nicht zu geben, aber zur Einführung eignet sich die schön ausgestattete Publikation auch heute noch.

Archiv Breitkopf & Härtel Leipzig, herausg. von Wilhelm Hitzig. I. Musik-Autographe (mit einem Noten-Faksimile) 8° 49 S. — Der Katalog bringt eine Auswahl aus der Zahl von rund 3000 Manuskripten des B. & H.'schen Geschäftsarchivs, unter denen sich manches Wertvolle befindet. Die Autographe der großen Meister des 18. und 19. Jahrhunderts sind vollständig aufgeführt, wodurch der Katalog seinen besonderen Wert erhält.

Besprechungen

Neue Händel-Literatur:

NEUMANN FLOWER: G. F. Händel. Der Mann und seine Zeit. Aus dem Engl. übersetzt von Alice Klengel, mit 5 farb. Tafeln u. 47 zumeist unveröff. Abbildungen, darunter zahlreichen Wiedergaben von Handschriften Händels. 8°, 324 S. Leipzig, Koehler & Amelang 1925.

Auf eine Übersetzung der Flowerschen, während des Krieges erschienenen Händelbiographie, war man in Deutschland auch in Forscherkreisen sehr gespannt. Glücklicherweise hat diese Übersetzung nicht allzu lange auf sich warten lassen, die deutsche Ausgabe kommt denn auch in verschiedener Hinsicht zu rechter Zeit. Daß breiten Kreisen das einzigartig heldenhafte Leben Händels in lebendiger Sprache und mit vielen, teils unbekannten Details vorgeführt wird, ist dabei das Wichtigste; denn wenn bei einem großen Musiker das Leben gekannt werden muß, so ist es das Händels, zumal Chrysanders Darstellung bekanntlich gerade zu Beginn der Oratorienperiode abbricht. Es ist dadurch viel zu wenig ins Bewußtsein gelangt, daß die schweren Kämpfe Händels um seine künstlerische, materielle wie gesundheitliche Existenz noch keineswegs aufhörten, in gewissem Sinne sogar von neuem begannen. Gerade auch über diese Londoner Zeit, etwa die letzten 16 Jahre Händels gibt nun Flower genauen Bericht, ferner aber auch über die erste Jugendzeit, insbesondere Händels Vater, wo denn allerdings des Guten etwas zuviel getan wird. Überhaupt gäbe es zu vielen Einzelheiten manches zu bemerken, die Hauptsache ist aber, daß wir dieses bedeutsame, mit größter Liebe geschriebene und gerade auch kulturhistorisch interessante Werke in deutscher Sprache besitzen. Noch sei besonders bemerkt, daß sich Flower nur mit dem Leben, nicht den Werken Händels beschäftigt, worüber man froh zu sein hat. Denn Händel bedarf eines Musikkenners, wie er eigentlich erst heranwachsen muß. Einen besonderen Wert erhält das Buch durch die vielen, vielfach ganz unbekannten Abbildungen, in sehr guter Reproduktion. Kurz, wer sich mit Händels Leben beschäftigen will, wird zu diesem annehmbar von Alice Klengel verdeutschtem Buche greifen.

Bei Anlaß des Händelfestes sei noch auf weitere Händelliteratur hingewiesen, vor allem zunächst auf Romain Rollands kleine, aber ganz ausgezeichnete Händelbiographie, (erschienen bei Eugen Rascher & Cie. in Zürich), die Händel mit dem Blicke eines völkergeschichtlich geschulten, vor allem aber menschlich tiefschauenden, auf überragender Basis stehenden Menschen würdigt, der dabei als Musikhistoriker seinen ganzen Mann stellt und sich gerade auch mit den deutschen Forschungen vertraut zeigt. Hoffentlich werden in weiteren Auflagen eine Menge Druckfehler ausgemerzt. — Auch das im Dreimaskenverlag erschienene „Stundenbuch": G. F. Händel, Neue deutsche Arien, trefflich von H. Roth herausgegeben, sei in Erinnerung gebracht; diese herrlichen Stücke sind unterdessen zwar ziemlich bekannt geworden, aber noch lange nicht genug in den Händen derer, denen derartige Kunst am Herzen liegt. Sämtliche Arien haben ein obligates Melodieinstrument. Auf die Faksimile-Ausgabe von Händels Duett „Quel fior" (in gleichem Verlag), das als Chor in den „Messias" übergegangen ist, wurde bereits früher hingewiesen. Etwas in Händels Handschrift möchte heute wohl jeder besitzen wollen, die großen Ausgaben des Messias und Jephthas werden aber für die wenigsten in Betracht kommen. A. H.

SCHOLES, PERCY A.: The Listener's History of Music Vol. I: to Beethoven, II edition, Oxford University Preß Humphrey Milford.

Ein „modernes Buch" mit originellen und vorzüglichen Gedanken in der Anordnung. Das Biographische tritt völlig zurück — kleinerer Druck macht das deutlich. Den Hauptraum nehmen Darstellungen stilistischer Entwicklungen ein, wie sie etwa durch die Kapitelüberschriften: „Die Entwicklung der reinen Kirchen-Gesang-Musik", „Die Anfänge der Klavier-Musik", „Das Jahrhundert der Vollendung", „Das Orchester vom Anfange der Welt bis zur Geburt Beethovens" bezeichnet werden. Die Anzahl der Notenbeispiele ist groß. Schließlich werden Hinweise auf die leicht erreichbaren Neudrucke, Pianolarollen und Grammophonplatten gegeben. In Beispielen und Worten wird der Leser auf sie verwiesen. In dieser Art verwendet, würden Grammophon und Pianola etwas zur Verbreitung musikalischer Kenntnis beitragen können. Dr. Paul Mies.

ALBERT A. STANLEY: Greek Themes in modern musical settings. 1924. New-York, the Macmillan Company.

Das vorliegende Buch verdankt seine Entstehung praktischen Aufführungen griechischer und lateinischer Dramen an der Universität Michigan in Amerika. Es galt, die dazu notwendige Chormusik in stilgemäßer Weise zu schaffen. Dem steht neben der Spärlichkeit der erhaltenen griechischen Musikstücke auch noch die Schwierigkeit entgegen, den Resten überhaupt gerecht zu werden. H. Abert, einer ihrer gründlichsten Kenner, betont, daß für diese rein melodische Musik ohne jede harmonisch-akkordliche Grundlage der Maßstab des modernen Empfindens nicht angebracht sei. Anderseits wird man bei Aufführungen klassischer Dramen nicht ohne weiteres zu moderner Musik greifen wollen. Stanley schlägt hier einen Mittelweg ein. Er legt der

Komposition griechische Motive und viertönige (tetrachordale) Tonfolgen, den Hauptleitern der griechischen Musik entnommen, zugrunde, als Begleitinstrumente wählt er in möglichster Anlegung an das Original Flöte, Klarinette und Harfe. Dabei ist die harmonische Unterlage sehr sparsam; außerdem bevorzugt er den für die griechische Musik bezeugten fünfteiligen Takt. Und tatsächlich mögen diese Musikstücke im Rahmen der aufgeführten Dramen recht eindrucksvoll sein und außerdem antikisierend wirken. So gibt das Buch für praktische Fälle sehr wertvolle Anregungen. Es enthält Chöre zur Alkestis und der tauridischen Iphigenie des Euripides, die letztere mit griechischem und englischem Text, dann zu den Menaechmen des Plautus mit lateinischem Text und zu einem modernen Drama „Sappho and Phaon" von Percy Mackaye. Außerdem enthält das Werk noch ausführliche Angaben über Dekorationen, Kostüme und Tänze bei der Aufführung der tauridischen Iphigenie.

Aus einem Konzertprogramm früher mittelalterlicher und griechischer Musik enthält das Buch noch zwei Neu-Harmonisierungen der ersten Ode des Pindar und des Skolion des Seikilos. Hier, wo es sich um beziehungslose Wiedergabe griechischer Musik handelt, kann man wirklich mit Abert von „antik-modernen Wechselbälgen" reden; denn bei aller Vorsicht in der Harmonisierung und den Begleitungszutaten ergibt sich so keine Vorstellung des Originals.

Gar nicht in den Rahmen des Vorhergehenden paßt die am Schluß abgedruckte Partitur der sinfonischen Dichtung „Attis" des Verfassers für modernes Orchester auf Grund eines griechischen Vorwurfs. In ihrer Einleitung gibt sie allerdings einen Einblick, wie viel verstandesmäßige Überlegung die Erfindung und Durchführung solch programmatischer Musik erfordert. Nicht häufig hat man Gelegenheit, vom Komponisten selbst so genau darüber unterrichtet zu werden.

Paul Mies-Köln.

GUSTAV MAHLER: Briefe 1879—1911. Herausgegeben von Alma Maria Mahler. Mit vier Bildbeigaben und einem Brieffaksimile. 1924. Paul Zsolnay-Verlag Berlin (Wien), Leipzig.

Die Briefsammlung gibt ein ungemein lebensvolles Bild des Künstlers Mahler. Wie in seinen Werken und in seinem Wirken ist Mahler auch in seinen Briefen impulsiv, ganz Hingabe an den Augenblick. So erlebt man seine Entwicklung in diesen zeitlich geordneten Briefen sehr deutlich mit. Da die Briefe in der Hauptsache an Freunde gerichtet sind, spricht er sich mit der ihm eigenen Wärme und Offenheit über die verschiedensten Fragen aus. So sind die Briefe nicht nur für Musiker, sondern für jeden geistig hochstehenden Menschen, den das Seelenleben eines Künstlers fesselt, sehr wertvoll. Für eine Neuauflage empfiehlt sich die Beigabe eines genauen Personen- und Sachregisters.

G. Göhler.

RICHARD WAGNER UND ALBERT NIEMANN: Ein Gedenkbuch mit bisher unveröffentlichten Briefen, besonders Wagners, Bildern und einem Faksimilie herausgegeben von Prof. Dr. Wilh. Altmann. Berlin. Verlag von Georg Stilke. 1924.

Das Buch gibt ein lebendiges Bild des großen Wagner-Darstellers und einen sehr lehrreichen Einblick in die künstlerische Arbeit vergangener Zeiten. Besondere Bedeutung gewinnt es für Wagnersänger durch wichtige, ausführliche Briefe Wagners über „Rienzi" und „Tannhäuser", aber auch ganz im allgemeinen könnte es alle Arten Künstler zum Nachdenken darüber anregen, ob die jetzige Art des veräußerlichten Musikbetriebs denn nicht ein schmählicher Rückschritt ist gegenüber der vertieften, innerlichen Arbeitsweise, wie sie Wagner und Niemann pflegten! G. G.

KARL ANTON: Hans Thoma, ein Meister der Menschheit. 2. stark veränderte und erweiterte Aufl. von „Hans Thoma, der Maler als Musiker, Dichter und Mensch." G. Braun, G. m. b. H., Karlsruhe.

Karl Anton ist unsern Lesern vor allem durch seinen Gedenkartikel auf Hans Thoma im Dezemberheft des letzten Jahrganges wohl bekannt und so mag ihnen auch diese Schrift mit ein paar Worten warm ans Herz gelegt werden. Sie erhält ihren besonderen Wert gerade auch dadurch, daß Hans Thoma mit seinen herrlich gesunden und tiefen Anschauungen über Kunst und Leben reichlich zu Worte kommt. Der Verfasser versteht es, diese aus seiner ganzen Darstellung organisch herauswachsen zu lassen, so daß man trotzdem einem einheitlichen Ganzen gegenüber steht. Die vielen Abbildungen vervollständigen das Bild. A. H.

Dr. FILARET KOLESSA: Narodni pisni z pivdennoho Pidkarpattja (Die Volkslieder aus dem südlichen Karpathengebiet. Texte und Melodien mit einer Einleitung, ukr.). In: Wissenschaftl. Sammelschrift des „Prosvita"-Vereins in Užhorod für d. J. 1923, Bd. II, S. 122—142 + 84 S., 8°.

Die ukrainischen Volkslieder gehören bekanntlich zu den reichsten und schönsten der Slaven, sind aber bis jetzt wenig erforscht und noch weniger außerhalb des osteuropäischen Gebietes bekannt. Die ukrainische Volksmusik kann zwar eine beträchtliche Reihe von guten Volksliedersammlungen mit Melodien (z. B. von Wowtschok-Mertke, Rubec, Jedlitschka, Kozipinskyj, Konoschtschenko, Lyssenko, Schuchewytsch, Kolberg, Chodorowskyj, Demuckyj) aufweisen, den wissenschaftlichen Ansprüchen entsprechen jedoch erst die letzten Sammlungen von drei verdienten Heraus-

gebern und Bearbeitern der ukrainischen Melodien: Prof. Dr. Filaret Kolessa, Prof. Dr. Stanislaus Ludkewytsch und K. Kwitka (Kiew), von welchen besonders der erstere mehrere wissenschaftliche Abhandlungen über den Charakter, Rhythmik und Inhalt der ukrainischen Volksmusik veröffentlicht hatte.

Zu den wichtigsten Sammlungen dieser Art gehören: 1. Galizisch-ukrainische Volksmelodien, phonogr. gesammelt von J. Rozdolskyj, aufgezeichnet und redigiert von Dr. St. Ludkewytsch (Ethnographische Sammlung der Schewtschenko-Gesellschaft der Wissensch. in Lemberg, Bd. XXI und XXII, Lemberg 1906 und 1908); 2. Frühlingslieder (Hajiwky), phonogr. aufgenommen von J. Rosdolskyj, aufgezeichnet und redigiert von Dr. F. Kolessa (Materialien zur ukrainischen Ethnologie, hrg. von der Schewtschenko-Gesellschaft der Wissenschaften in Lemberg, Bd. XII, 1909); 3. Die Melodien von ukrainischen Volksdumen, phonogr. aufgenommen, aufgez. und red. von Dr. F. Kolessa (Ebenda, 2 Bde., XIII u. XIV); 4. Die Melodien der ukrainischen Volkslieder aus Podolien und dem Cholmlande, gesammelt von L. Plosajkewytsch und J. Ssjentschyk unter der Redaktion von Dr. S. Ludkewytsch und mit einer Einleitung von F. Kolessa (Ebenda, Bd. XVI, Lemberg 1916 — 132 Melodien) und 5. Ukrainische Volksmelodien von L. Ukrainka aufgezeichnet und redigiert von Klyment Kwitka. Kiew 1917 (224 Melodien mit zahlreichen Parallelen).

Die vorliegende Sammlung von F. Kolessa ergänzt die bisherigen Sammlungen mit dem neuen Material aus dem ukrainisch-slovakisch-ungarischen Grenzgebiete und bringt 153 Melodien, die alle nach dem Strophenbau eingeteilt sind. In der Einleitung werden die Lieder einer genauen Beschreibung und Würdigung unterzogen. Dr. Zeno Kuziela.

JACQUES OFFENBACH. Beiträge zu seinem Leben und seinen Werken. Sonderveröffentlichung der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände. Herausgegeben von Kurt Soldan. Verlag F. A. Günther & Sohn A.-G., Berlin.

Die Broschüre besteht aus einer Reihe mehr oder minder gelungener Aufsätze über Offenbach und seine Werke, unter denen „Orpheus in der Parodie“ von Georg Richard Kruse sowie die Aufsätze von Fritz Zweig und Erik Reger hervorstechen. Aber auch sonst wertvolle Regieanweisungen guter Fachmänner werden kaum tiefere Wirkungen ausüben, wenn sie so fragmentarisch auftreten wie hier. Statt dieses Sammelsuriums einzelner Betrachtungsmomente, deren Wahl den Mitarbeitern offenbar gänzlich überlassen worden ist, hätte eine zusammenhängende gründliche Arbeit eines Fachmannes oder (allenfalls) eine vorbestimmte, in sich geschlossene Folge von Betrachtungen reichere Wirkung getan. Es fehlt die Hand des Redakteurs, übrigens auch die des Korrekturenlesers, da die Zahl der Druck- und Stilfehler eine beträchtliche ist. Bedauerlich bleibt es auch, daß der Musiker Offenbach so ganz vernachlässigt ist. Die Inszene beherrscht das Büchlein. Die an sich dankenswerte Veröffentlichung — ut desint vires, tamen est laudanda voluntas — litt so unter dem Mangel einheitlicher Organisation. Hoffen wir, daß das nächste Heft der Vereinigung aus den Fehlern des vorliegenden Nutzen zieht! Robert Hernied (Erfurt).

Neuere Klaviermusik.

Soll angesichts einer überreichlichen Produktion von Klaviermusik die Neigung sich mit Neuerscheinungen bekannt zu machen, bei den Spielern lebendig erhalten werden, so ist ein kritischer Maßstab unerläßlich. Vor mir liegen einige prächtig ausgestattete Werke, die im Verlage von N. Simrock erschienen sind, meist vorzüglich gearbeitete Musik, aber doch nicht davon überzeugend, daß es ein Verlust wäre, sie nicht zu kennen, dabei durchweg technisch außerorendtlich anspruchsvoll.

Wenn sich jemand die riesige Mühe macht, z. B. die Sonate op. 14 oder die Variationen op. 13 des Dvořak-Schülers Rudolf Karel zu studieren, so wird ihm die ehrliche und tüchtige Musik ans Herz wachsen. Aber wer wird sich die Zeit nehmen? Eher schon, daß man diejenigen, die das Spiel auf zwei Klavieren pflegen, auf das op. 10, Fünfzehn Variationen über ein eigenes Thema von Rudolf Peters als gehaltvolle Musik aufmerksam macht. Ähnlich könnten die „Variationen über ein Kinderlied“ für großes Orchester mit konzertantem Klavier, op. 25 von Ernst v. Dohnany Beachtung bei Konservatorien finden, die ein leistungsfähiges Orchester haben und das ewige Herumpauken an den üblichen Klavierkonzerten gelegentlich satt haben. Die Komposition ist gewissermaßen ein Kompendium der Klaviertechnik von Beethoven bis Tschaikowsky, dabei geschmackvoll in der Gesamthaltung, nicht gerade aufregend, aber dankbar, und blendend instrumentiert. Dem Bilde Dohnanys als Komponisten fügt es keine neuen Züge hinzu.

Den Stempel gänzlicher Überflüssigkeit tragen die „Fünf Klavierstücke“, op. 25, von Miklós Radnai. Salonmusik, die mit harmonischen Verschrobenheiten über ihren wahren Charakter nicht hinwegtäuschen kann. Und die Variationen, op. 4, Préludes, op. 5, Ballade, op. 11 von Jules v. Wertheim bewegen sich in den abgebrauchtesten Formeln einer vergangenen Epoche des virtuosen Konzertstils. Als Klangstudien kann man die „Zwei lyrischen Suiten“, op. 17, von Wilhelm Kempff gelten lassen. Ihr musikalischer Gehalt ist herzlich mager und wird durch das Flüchtige und Improvisatorische der Durchführung nicht gerade erhöht. Der Komponist hat das Zeug zu Besserem.

Zeichen gänzlicher Geschmacksverirrung unter-

breitet Felix Dyck der Öffentlichkeit in den Verballhornungen von Musik aus dem 18. Jahrhundert, die den größeren Teil der „Tanzweisen aus zwei Jahrhunderten" ausmachen. Der „Reigen der Seligen" aus Glucks Orpheus und Joseph Exaudets „Berühmtes (!!) Menuett" müssen dazu herhalten, den Stoff zu „freien" Konzertbearbeitungen nach unrühmlichen Mustern abzugeben. Hundertprozentiges Klavierschmalz. Um die Tarantelle, die unter der Flagge des „Pavlovetzer Tanzes" aus Prinz Igor von Borodin die Sammlung der Bearbeitungen beschließt, zu beurteilen, müßte man das Original kennen. Hugo Sočnik.

ERNST GRAF: Grundzüge der Orgeltechnik. 2. Auflage. Bern 1922. Verlag des Bernischen Organisten-Verbandes.

In diesem bereits bewährten Werk sind zunächst einige Besonderheiten des Orgelmanualspiels zusammengetragen, zweckmäßig in demselben Sinne, wie bei Bossi-Tebaldini, nämlich für solche Spieler, welche nicht mit polyphoner Klaviertechnik ausgerüstet, an das Orgelspiel herantreten. Mit gleicher Umsicht sind fernerhin die Grundlagen des Pedalspiels behandelt, auch ein logischer Pedalsatz der Tonleitern angestrebt. In der Praxis wird nun der Pedalsatz durch Tempo, Artikulation, Schwellergebrauch mitbestimmt, so daß die Logik jedesmal zu einer anderen Applikatur führen kann, wie sie auch Merikanto in op. 72 (Breitkopf & Härtel) zu anderen Ergebnissen führte als den Verfasser. Sehr beherzigenswert sind die Ausführungen über textgemäßes Choralspiel, und es verschlägt nichts, daß hierbei die Begriffe Phrasierung und Artikulation (Wiehmayer) noch nicht gesondert sind. A. Egidi.

ERNST GRAF: Elementarschule des Triospiels. II. Teil des vorgenannten Werkes. Ebenda 1921.

Enthält protestantische Choralmelodien als cantus firmus wohlklingender kontrapunktischer Sätze zu 3 Stimmen für 2 Manuale und Pedal. Der Verfasser begnügt sich nicht, seine Grundsätze des Finger- und Fußsatzes mitzuteilen und dem Schüler die selbstständige Anwendung derselben zu überlassen, sondern gibt selbst eingehende Vorschriften. Diesen kann man beipflichten bis auf den prinzipiellen Finger- und Fußwechsel bei Tonwiederholungen. Kommt man doch auch im Klavierspiel davon zurück. A. Egidi.

WILHELM RINKENS: Lieder und Gesänge op. 9, 10, 12—16. Verlag Fr. Kistner-Leipzig.

Nichts Erklügeltes und Erdachtes in diesen schönen Liedern, sondern ein echtes, ehrliches Schaffen aus der jeweiligen Stimmung des Gedichtes heraus gestützt auf ein bedeutendes Können. Zwingende Melodie. Äußerst geschicktes Behandeln der Singstimmen, besonders in der höheren Mittellage und Tiefe. Hervorzuheben sind „Schöne Nacht", „Tanzmusik", „Der Tod", „Sturmflut", „Abendlied". — Friedrich Leipoldt.

CARL SENN: op. 12. Vier Klavierstücke. F. E. C. Leuckart-Leipzig.

Der musikalische Gehalt der Stücke entspricht keineswegs der gewandten Schreibart. Allen Stücken gemeinsam ist ein unbekümmertes Drauflosmusizieren, sentimentaler Schmalz mit etwas Salonparfüm. Georg Kiessig.

H. KOCHER-KLEIN: op. 1. „Kobolde". Neue kleine Stücke für Klavier zu zwei Händen. C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

Liebe, sinnige Musik von dankbarer Spielart, die sich besonders gut zu Unterrichtszwecken eignet. In diesem Sinne wäre eine Ausgabe mit Fingersätzen angebracht. W. W.

Literatur für zwei Klaviere aus dem Steingräber-Verlag

GEORGES BIZET: „Jeux d'Enfants" (Kinderspiele), kleine Suite für Orchester. Für 2 Klaviere gesetzt von Heinrich Schwartz.

Die Übertragung dieser hübschen Orchester-Suite des Carmen-Komponisten wird manchem willkommen sein. Sie ist gut gearbeitet, nicht schwer, bedenkt jeden der 2 Spieler gleichmäßig und klingt auch. In Nr. 1, Takt 59 ist die höchste Note als c'''' zu korrigieren.

CLEMENTI: Zwei Sonaten für 2 Klaviere (Willy Rehberg).

Es war ein guter Gedanke, die beiden reizenden zweiklavierigen B-Dur-Sonaten von Clementi, die sich so vorzüglich für Unterrichtszwecke, insbesondere zur Übung im Zusammenspiel eignen, auch in den Verlag aufzunehmen. Die von Willy Rehberg besorgte Ausgabe ist übersichtlich und bequem gedruckt. Die Fingersätze, die z. B. mit Hartnäckigkeit den 5. Finger vermeiden und den Fingerwechsel auf der gleichen Taste lieben, ebenso die kurzatmigen Phrasierungsbogen empfinde ich als altmodisch. Doch mag das individuelle Auffassung sein. Pedalbezeichnungen sind ganz vermieden. Das halte ich hier nicht für glücklich. Obgleich bei zweiklavierigem Spiel das Pedal so sparsam wie möglich genommen werden darf, wäre gerade bei diesem Werk geringerer Schwierigkeit die Angabe, wo der betr. Spieler mal das Pedal ohne Schaden für die Gesamtwirkung nehmen kann, recht angebracht. Im ersten Satz der ersten Sonate ändere ich, dem Klangumfang des modernen Klaviers entsprechend, Takt 136 u. 139 nach Art der Parallelstelle Takt 48 u. 52 um.

MOZART: Klavierkonzerte C-Dur und A-Dur (K.V. Nr. 246 u. 414), Neuausgabe von Willy Rehberg.

Der Verlag vervollständigt seine Sammlung Mozart'scher Klavierkonzerte wieder um zwei weitere, und zwar frühere Werke des Meisters. Beide sind 1782 komponiert und von mittlerer Schwierig-

keit. Die wenigsten wissen, wie viele unbekannte, kaum gehobene Schätze bei Mozart noch zu finden sind, und so ist die Neubelebung beider Konzerte mit Freude zu begrüßen.

Was das Klavierkonzert in C-Dur (K. V. 246) anlangt, so setze ich am besten das Vorwort des Herausgebers Willy Rehberg hierher: „Dies wenig bekannte Jugendwerk ist nicht zu den Meisterwerken des unsterblichen Mozart zu rechnen, und seine Veröffentlichung geschieht hauptsächlich vom instruktiven Gesichtspunkt aus. In dieser Beziehung bietet es, wie so viele Klaviersonaten des Salzburger Meisters, den Konservatorien ein Übungsstück, dessen Ausführung keine Schwierigkeiten bereitet, besonders wird es jungen Pianisten bei Schülerkonzerten zustatten kommen. Zu diesem Zweck ist die Orchesterbearbeitung am zweiten Piano so eingerichtet worden, daß sie vom Begleiter allein gespielt werden kann, jedoch wird die Klangfülle der Tutti durch das Mitspielen der kleineren Noten im Solistenpart beträchtlich verstärkt, der in erster Linie die 2 Oboen und die 2 Hörner wiedergibt und so den Schüler in die Klangwirkungen dieser Instrumente einführt..." Die Rehberg'sche Kadenz ist dem Schwierigkeitsgrad des Konzerts angepaßt und ganz geschickt gearbeitet; von Mozart selbst existiert keine eigene. Für das ein wenig lang geratene Menuett sind ein paar geeignete Striche angegeben.

Das A-Dur-Konzert (K. V. 414) ist ein goldiges Stück, besonders in den beiden ersten Sätzen. Der Anfangsteil erinnert lebhaft an das unsterbliche Violinkonzert in der gleichen Tonart, das Andante ist von tiefer Empfindung beseelt. Das Konzert hat auch den Vorzug, eigene Kadenzen des Meisters aufzuweisen.

Beide Neuausgaben sind mit Liebe und Sorgfalt hergestellt. Sie seien allen Freunden Mozartscher Musik und besonders allen Klavierstudierenden warm empfohlen. Prof. B. Hinze-Reinhold.

Kreuz und Quer

Mit Otto Lohse,

der Anfang letzten Monats in Baden-Baden starb, ist einer der gerade auch im Ausland bekanntesten deutschen Opernleiter dahingegangen und man hat diesem Künstler auf alle Fälle einen ehrlichen Kranz zu winden. Es sind von ihm, der in Köln und Leipzig (1905—1922) seine bedeutendste Periode erlebte, zwar keine Anregungen besonderer Art auf das Opernleben ausgegangen, aber es war bezeichnend für Lohse, daß er gerade diese seine Hauptzeit mit einem Max Martersteig verlebte, der ihn, ein geradezu gegensätzlich veranlagter Bühnenmann, um keinen Preis missen mochte. Lohse war musikalisches Vollblut, ein Rassemusiker, wuchtig und breit, wobei es aber doch bezeichnend war, daß er auch romanischen Opern ein trefflicher Anwalt war. Daß er unter den modernen Opernkomponisten einen d'Albert bevorzugte, gehört natürlich ebenfalls in sein musikalisches Charakterbild. In seinem Beruf voll und ganz aufgehend, war Lohse ein eminenter Arbeiter, es gelang ihm auch, die Leipziger Oper aus den so schwierigen Revolutionsjahren heil herauszuführen. Wie es ihm dann ein Teil der Leipziger Presse machte, war ebenso häßlich wie ungerecht; der hochverdiente, von Krankheit befallene Musiker litt auch außerordentlich darunter. In Baden-Baden, wo Lohse sein letztes Arbeitsfeld finden sollte, gab er der Oper entscheidende Impulse. — Eine offizielle Trauerfeier fand am 17. Mai statt, an der Martersteig die Gedächtnisrede hielt und Werke von Lohse zur Aufführung kamen. Seine Oper „Prinz wider Willen" hat in den letzten sieben Jahren manche Aufführungen erlebt, sie ist ein früheres Werk, kommt in höherem Sinne aber nicht in Betracht. Im Ausland, vor allem in Brüssel, wo Lohse vor dem Krieg ein ganzes Jahr lang die Oper leitete, stand der Verewigte als Opernleiter in höchstem Ansehen.

Händel und das „Wort"

In seiner Händelbiographie erzählt Flower (nach G. Taylor) folgendes: Thomas Morell, einer von Händels Oratoriendichter, der etwas außerhalb Londons wohnte, „wurde eines Morgens um fünf Uhr aus dem Schlummer geweckt und veranlaßt, aus dem Fenster zu sehen. Unten hielt Händel mit seinem Wagen. Er war bei der Komposition eines Morellschen Oratorientextes auf ein ihm unverständliches Wort gestoßen und hatte sich ohne Umstände zu dieser ungewöhnlichen Zeit auf den Weg gemacht, um sich vom Dichter darüber aufklären zu lassen. Kaum hatte Morell ihm die Bedeutung des betreffenden Ausdrucks heruntergerufen, als Händel auch

schon dem Kutscher Befehl gab, umzukehren und schleunigst wieder nach London zurückzufahren. Schreibtisch und Spinett brauchten nicht länger zu warten." Ist diese Begebenheit für Händel nicht überaus bezeichnend? Er mußte über jedes Wort in geistiger Beziehung im klaren sein, um selbst dann, wenn er sich in seiner Kompositionswut befand, weiterkomponieren zu können. Und heute stellt man sich das Schaffen der großen Meister nicht minder — denn so las man's früher in dummen Anekdotenbüchern — so rein musikalisch vor, als hätte es der Herr den Seinen wirklich im Schlafe gegeben? Hand aufs Herz: Gibt's einen einzigen Musikgelehrten, der sich bei Behandlung von Vokalmusik auch nur im entferntesten derart ums „Wort" bemüht, wie's ein Händel tat und — tun mußte?

Maria Fellinger †

Mit Maria Fellinger, deren Tod aus Zehlendorf gemeldet wird, ist eine Persönlichkeit dahingegangen, in der sich menschlich schöne und künstlerische Eigenschaften auf das harmonischste vereinigten. Wir werden es dieser gemütvollen, musikerfüllten Frau nicht vergessen, daß Johannes Brahms in ihrem und ihres Gatten Haus in Wien eine Heimat gefunden hat, wie sie nur das Verstehen und die Zuneigung gleichgestimmter Seelen zu schaffen vermag.

Maria Fellinger entstammte einer Familie, in der Geist und Phantasie zu Hause waren. Ihr Vater, der bedeutende Tübinger Professor der Rechte, Christian Reinhold Köstlin, hat sich als Dichter einen Namen gemacht. Er ist der Verfasser der Gedichte „O Nachtigall, dein süßer Schall", „Ein Vögelein fliegt über den Rhein", „Hier, wo sich die Straßen scheiden" und „An dies Schifflein schmiege, holder See, dich sacht", welche in der Komposition Johannes Brahms' weiterleben. Maria Fellinger hat sie dem Meister zugetragen. Ihre Mutter war jene einem Musikergeschlecht entsprossene Sängerin Josephine Lang, deren Liedkompositionen von keinem Geringeren, als Felix Mendelssohn hochgeschätzt wurden. Brahms wurde mit Maria und Richard Fellinger — dieser ist der Gattin bereits im Jahre 1903 im Tode vorangegangen — durch Clara Schumann bekannt: sie wußte, was sie tat, als sie dem Freunde, der ein eigenes Heim entbehren mußte, das Haus dieser gütigen, selbstlosen und künstlerisch empfindenden Menschen erschloß. Bei ihnen hat der Meister Verständnis und jene hilfreiche Güte erfahren, die seinem Herzen wohltat. Im Kreise dieser seiner Freunde taute der „zugeknöpfte" Brahms auf. Die photographischen Aufnahmen aus den letzten Jahren des Meisters, die wir Maria Fellingers liebevoller Hand verdanken — die charakteristischsten von ihnen sind längst Gemeingut geworden — geben ein in seiner sprechenden Lebenswahrheit unentbehrliches Bild von jenem Brahms, wie ihn die Öffentlichkeit nicht kannte. Maria Fellingers formender Hand danken wir darüber hinaus ein Relief des Meisters und jene Büste, die, ein beredtes Zeugnis menschlichen und künstlerischen Verstehens, die weiteste Verbreitung gefunden hat. In den Briefen, die Brahms an Maria und Richard Fellinger geschrieben hat — sie sind vereinigt im VII. Band der bei Simrock erschienenen Brahmsbriefe — besitzen wir ein Denkmal der Freundschaft zwischen den drei hochgestimmten Menschen. Es ist zugleich ein Denkmal jenes feingeistigen, durch gemeinsame Weltanschauung verbundenen Wiener Kreises, dem das Kunstwerk Gestalt gewordene innere Harmonie bedeutete. Ad. Diesterweg.

Über das Intermezzo von Richard Strauß,

das nun auch in Leipzig zur Aufführung gelangte, möchten denn doch noch einige Bemerkungen gemacht werden, ferner sei aber ein Artikel über das stilistische Problem des Werkes, das sich mit dem der heutigen Oper deckt, in Aussicht gestellt. Zunächst, der Text ist in seiner Art sogar ausgezeichnet, und zwar deshalb, weil, was er zur Darstellung bringen will, restlos glückt. Daß Strauß sich nicht geschämt hat, jene Frau und das Verhältnis zu jener Frau, die er wohl als einzige wirklich kennt, nämlich seine eigene und sein Verhältnis zu ihr, mit realistischer Treue zu schildern, das lassen wir seine eigenste Angelegenheit sein. Im künstlerischen Sinne haben wir ihm deshalb dankbar zu sein, weil ein derart lebensvolles Bild entstanden ist, daß es ein Strindberg, n. b. ein Strindberg ohne haßerfüllte Verzerrungen kaum besser hätte fertig bringen können. Laßt diese Hofkapellmeistersgattin einen andersgearteten Mann haben als

diesen Hofkapellmeister Storch mit seiner Überlegenheit und vor allem seinen Nerven wie Stricken, so kann ein Drama wie Julia oder so etwas fertig sein. Wie gesagt, daß Strauß den weiblichen Geschlechtstypus, den er im Heldenleben und der Domestica nur in „Noten", bereits aber in vollster Deutlichkeit zeichnete, nun in seiner ganzen aufreizenden, inneren Hohlheit auch in „Worten" zur Darstellung gebracht, ist, wie gesagt, ein künstlerisches Verdienst für sich, sofern es wirklich sein Gutes hat, wenn die Kunst diesen verbreiteten Typus recht wahrheitsgetreu dem Erkennen gerade der Frauen preisgibt. Etwas anderes ist's, ob Strauß als Musiker seiner Aufgabe gewachsen war. Und das ist zu verneinen. Der Musiker Strauß steht nicht, wie's nun einmal der Fall sein muß, über der Sache, über dem Texte, sondern sogar ziemlich tief unter ihm. Und das ist sehr schade, aber, wer Strauß kennt, nicht verwunderlich. Ein durchleuchtender Musiker war er nie, aus dem einfachen Grunde, weil er aus der Materie nie herauskommt, sondern eben höchst materiell in ihr stecken bleibt. Strauß redet in seinem Vorwort von einem neuen Stil, einem Vorwort, das, du liebes Herrgöttli von Biberach oder auch von Garmisch, von einem heutigen — Musikhistoriker verfaßt sein könnte. Höher steht's nicht, denn gerade, worauf es in der Charakteroper ankommt — und eine solche erfordert der Text —, gerade das wird völlig übersehen. Ausgangspunkt für Strauß ist das reine Rezitativ, hier, glaubt er, sich stützend auf Nebenstellen in Klassikern, einhaken zu müssen, ohne zu wissen, daß Rezitativ bleibt, was es seiner ganzen Abstammung und Wesen nach ist, nämlich Halbmusik. Ausgang kann nur wieder werden: entweder die — noch entwicklungsbedürftige Oper der Alt-Venetianer — oder aber die dramatischen Finales der komischen italienischen Oper, als deren höchstes Beispiel das Finale des zweiten Figaroaktes zu gelten hat. Nicht das „Sinfonische" ist bei diesen, wie Strauß der Musikhistoriker meint, das Maßgebende, sondern die Gesangsmelodie in ihrer, wie z. B. ich es nenne, volldramatischen Ausprägung. Was Strauß gibt, ist Seccorezitativ mit dem allbekannten, seit über dreißig Jahren uns vertrauten Straußorchester, der seine Erfindung einerseits aus materialistischer Beschreibung der Wörter — im Gegensatz zu Worten — bezieht, im Gefühlsteil aber aus der Straußschen Gefühlsfabrik bezogen ist. Materielle Charakteristik und Straußsches Gefühl ergeben aber keinen Charakter, und der musikalische Charakterdarsteller Strauß schneidet deshalb neben dem Textdichter schlecht genug ab. Man möchte das Stück geradezu ohne Musik gegeben sehen oder eben mit einer entsprechenden Musik. Insofern ist die Oper nach verschiedensten Seiten überaus lehrreich und wir werden uns mit ihr näher zu beschäftigen haben, wie denn Strauß in seinen positiven Werken immer wieder der Musiker ist, der interessiert. Die Intermezzomusik ist nämlich im Straußschen Sinne gut, vielleicht seit dem Rosenkavalier die beste, man merkt, daß ein wirklich neuer seelischer Antrieb vorlag. Einigermaßen wird die Oper ihren Weg machen und auch ins Ausland dringen. Die Leipziger Aufführung interessierte außer lebendigster Inszenierung vor allem durch die Christine von M. Janowska, eine grundgescheite, überlegene Leistung.

Über die Macht der Tonkunst

berichtet nicht nur das Altertum die sonderbarsten Dinge, sondern auch heute noch kann man erleben, welch geradezu elementare Gewalt die Musik auf die ungebrochen-naive Natur eines Naturvolkes auszuüben vermag. So berichtet der junge Violinvirtuose Tosca Seidel von seiner Tournée nach Australien und den Südseeinseln, daß auf einem dieser kleinen Eilande sein Violinspiel auf die Insulaner einen derartigen Eindruck gemacht habe, daß sie ihm mit größtem Ungestüm die Hand der Thronerbin anboten und er sich nur mit Mühe dem Drängen der begeisterten Bevölkerung entziehen konnte.

Eine nicht minder interessante Begebenheit weiß die Mailänder Stampa zu erzählen. Der Leiter einer Kinoexpedition, die 1200 Meilen im Herzen Afrikas zurücklegte, um Livingstones Abenteuer im Film zu konstruieren, erzählt von der ungeheuren Anziehungskraft, die das Grammophon auf die Negerstämme ausübte. Besonders Caruso gewann die Herzen der Eingeborenen. Eines Abends brachte der Häuptling der Wakungoneger einen Krug mit Bier herbei, um die Kehle des unsichtbaren „kleinen Sängers" zu befeuchten. Diese zarte Aufmerksamkeit wurde aber bald durch die Freigebigkeit eines anderen Würdenträgers überboten

der dem Grammophon als Gastgeschenk nicht nur ein Kalb, sondern sogar sein eigenes Töchterchen, ein anmutiges, fünfzehnjähriges Mohrenfräulein, darbrachte. Erwähnt sei noch, daß die Neger Zentralafrikas bekanntlich ganz anders auf Musik reagieren als wir. Denn während die Gesänge Carusos ihre Heiterkeit erweckten, hörten sie mit feierlichem Ernst die Lieder eines schottischen Operettensängers an, deren Vortrag in der angelsächsischen Welt stürmisches Gelächter zu erregen pflegt. Auch die Geige Fritz Kreislers fand Beifall, über Orchestermusik aber rümpften die Wakungoneger die Nase.

„Arbeit und Rhythmus“ bei heutiger Fabrikarbeit

Daß gewisse körperliche Arbeiten sich in rhythmischer Ordnung leichter vollziehen und rhythmische Arbeitsgesänge bei primitiven Völkern eine große Rolle spielen, ist eine durch Büchers berühmtes Werk „Arbeit und Rhythmus“ in Deutschland schon lange bekannte Tatsache. Man wundert sich eigentlich, daß man noch nicht schon länger zu praktischen Versuchen im heutigen Fabrikleben geschritten ist. Die Kunde, daß es der Fall ist, kommt aus England, wo ein englischer Fabrikarzt (Dr. J. Robertson) nach dieser Seite hin Versuche angestellt und sehr günstige Resultate erzielt hat. „Die Musik muß denselben Rhythmus haben wie die Maschinen, die in der Fabrik laufen“, sagte er. Die Musik habe dann auf die Arbeiter dieselbe Wirkung wie die Militärmusik auf die Soldaten. Die Arbeit verliere dadurch an Eintönigkeit. Die Musik solle nicht dauernd spielen, sofern gerade der Wechsel die gute Wirkung hervorrufe.

Uns erscheinen diese Versuche höchst bemerkenswert, die Einführung von Musik im Fabrikbetrieb dürfte mit der Zeit sogar von einschneidender Bedeutung werden, zumal durch den Rundfunk ganz neue Möglichkeiten der Musikverwendung erschlossen sind. Das den ganzen Menschen umfassende Wesen der Musik dürfte in den kommenden Zeiten immer mehr in Erscheinung treten, die Kunst der Zukunft ist jedenfalls, vor allem auch in ihrer Verbindung mit der Dichtkunst, unbedingt die Musik. Es ist dies zugleich ein Wink für die kommende Komponistengeneration, die, wie es früher der Fall war, fähig sein müßte, gerade auch auf die Bedürfnisse des Tages einzugehen. Alles Artistenerklügeln wird da unbarmherzig zuschanden werden, jede, selbst primitive, wenn nur lebensvolle Arbeitskunst steht höher als die raffinierteste Gehirnkunst: „die Sinfonie der Arbeit“ wird wohl in diesem Jahrhundert geschaffen werden und Deutschland sollte es sein, das bahnbrechend vorangeht.

Amerikanische Tollheiten

Wie der amerikanische Korrespondent des „Menestrel“ berichtet, kamen in dieser Saison zwei amerikanische „Opern“ heraus. Die eine von ihnen — „Daniel Jazz“ von Louis Grünberg — ein Einakter, hat die biblische Geschichte vom Daniel in der Löwengrube zum Gegenstand. Die ganze Szene spielt im Löwengraben, den Daniel hat man kurzerhand in einen Neger verwandelt und — um die Sensation voll zu machen — bedient sich das Stück der Mitwirkung des Publikums, das „inständig gebeten wird, in den geeigneten Momenten auf Löwenart zu brüllen“. — Man ist von Amerika allmählich allerlei gewöhnt, Jazzband-Opernorchester, Kapellen mit 4jährigen Kindern, Pianistenwettkämpfe (wer's am längsten aushält) u. a., aber diese „Mitwirkung“ des Publikums ist immerhin etwas Besonderes. Die Partitur des Stückes ist übrigens für Tenor und Kammerorchester geschrieben.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Arthur Honegger: „Judith“ Oratorium, Text von René Morax (Mézières, Théatre du Jorat).

Paul Kletzki: op. 14. „Vorspiel zu einer Tragödie“ für großes Orchester (in Berlin, durch Generalmusikdir. Raabe). Das Werk erscheint bei Simrock, Berlin.

Siegfried Burgstaller: „Rokoko“, Suite für großes Orchester mit obligatem Klavier (in Berlin unter Heinz Unger).

Bühnenwerke:

„Hochzeit im Fasching“ kom. Oper in drei Akten von Eduard Poldini (Dresdener Staatsoper).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Doktor Faust“, nachgelassene Oper von Busoni (21. Mai durch die Dresdener Staatsoper).

Konzertwerke:

Karl Hoyer: Toccata und Fuge für Klavier, drei Stücke für Violine und Klavier. Drei Gesänge für Sopran, zwei Klavierstücke (Karl Hoyer-Abend der Gesellschaft Chemnitzer Musikfreunde).

Karl Müller-Mainau: Streichquartett (I. G. für neue Musik, Wien).

Franz Burkhart: Streichquartett (Ebenda).

Felix von Weingartner: Fünfte Sinfonie (London). W. hat dieses Werk „dem englischen Volke“ gewidmet!!

Walter Moldenhauer: „Edward“, Ballade für 16stimmigen Männerchor (Berliner Lehrergesangverein).

Paul Schramm: Kammerkonzert für Klavier, Violine, Cello und Streichorchester (Musikfest Sondershausen).

Alexander Lippay: Variationen und Fuge über ein eigenes Thema für Orchester (Frankfurt a. M., IX. Museumskonzert).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Unter den Veranstaltungen der letzten Wochen verdient ein sehr schön ausgeführtes a cappella-Konzert des Riedelvereins unter Max Ludwig besonders hervorgehoben zu werden. Eingeleitet durch eine ganz eminente Passacaglia für Orgel (Max Fest) von Frescobaldi, gab das Konzert mit Chören von Schütz, Joh. Christoph Bach (daß die Motette „Ich lasse Dich nicht“ immer noch unter dem Namen Seb. Bachs figurierte, sollte bei einem Riedelverein nicht vorkommen), Brahms, Wilh. Berger und Weyrauch ein charakteristisches Bild der Chorkunst in verschiedenen Jahrhunderten. Und da schneidet denn das 19. u. 20. Jahrh. — trotz dem klanglich prächtigen, geradezu impressionistischen Glockenchor (nicht ganz tonrein gesungen) von Berger, trotz dem mit letzten Mitteln arbeitenden Expressionisten Weyrauch und vor allem trotz Brahms — erschreckend schlecht ab. Wie Riesenschatten ragen die Gestalten von Schütz und Bach über zwei Jahrhunderte hinweg und lassen die subjektivistische Kleinheit der jetzigen und vergangenen Epoche nur allzu deutlich empfinden. Welch ein Mann ist aber auch Schütz! Welche Töne innerlichsten und allgemeinsten Menschentums in dem ergreifenden (venezianisch gearbeiteten) „Aus der Tiefe rufe ich“ . . .! Mit der Wiedergabe von Schütz hat der Riedelverein sein Verständnis gerade für diese Kunst aufs schönste erwiesen und man möchte sich der Hoffnung hingeben, daß er sich Schützens, mit dessen Pflege sich einst der Verein bedeutendste Verdienste erworben hat, wieder weit stärker annimmt als es in den letzten Jahrzehnten der Fall war.

W. Weismann.

AUGSBURG. Erstaufführung von Leo Janaceks „Jenufa“. Was musikalisch an Janaceks „Jenufa“ am meisten interessiert und auch fesselt, das sind die Chor- und Tanzensembles des ersten und letzten Aktes; in ihnen dominiert echt slavisch-volkstümliche Harmonik und Rhythmik. Von grundsätzlicher Bedeutung ist die Anlehnung an geschlossene Formen nur insoferne, als sie die Bühnengeschehnisse in die nur dem opernmäßigen Element eigene Transzendenz der Erscheinung zu steigern vermag. Die befremdenden Textwiederholungen rechtfertigen sich, soweit sie der Eindringlichkeit des Ausdruckes dienen, nicht aber ein unsinniges Mitläufertum neben rein musikalischen Entwicklungen führen. Neben der realistischen Kraft der Darstellung und der lyrischen Besonderheit der Erfindung steht die Neuartigkeit der Sprachbehandlung in der Sprechmelodie wohl zurück und läßt sich überhaupt in der Übersetzung kaum verfolgen.

Die Wiedergabe unter Dr. Otto Erhardts (Stuttgart) gastspielweisen Regieführung und Kapellmeister Joseph Bachs musikalischer Leitung wies ein Höchstmaß künstlerischer Gewissenhaftigkeit und Konsequenz auf. Der Beifall der Aufführung war stürmisch.

Ludwig Unterholzner.

BADEN-BADEN. Der Konzertwinter führte uns in seinen letzten Wochen zwei hervorragende Solisten Erika Morini und Alexander Borovsky zu. Der russische Pianist ist etwas kühl und doch wahrhaft groß, während bei der jungen polnischen Geigerin die vollendete Sicherheit und glutvolle Beseelung des Spiels fesselte. In einem Sinfoniekonzert spielte der immer mehr zur Künstlerschaft heranreifende Münchener Pianist Udo Dammert, und der Ulmer Theaterkapellmeister Fritz Holtawart brachte als Gastdirigent seine melodiöse „Ballett-Suite" zur Aufführung. Die Mailänder Opernstagione gastierte mit „Barbier von Sevilla", „Troubadour" und „Tosca". Jede gute deutsche Opernaufführung reicht an das, was die Mailänder leisteten, auch heran. A. M.

BREMEN Theater. Das wichtigste Ereignis in letzter Zeit war die Wahl eines neuen Intendanten. Man hat sich nach dem plötzlichen Tode des verdienstvollen Leiters unserer städt. Bühne, des Hofrats Julius Otto, einige Monate geholfen, so gut es ging, aber nicht nur im inneren Betrieb, auch im Spielplan macht sich das Fehlen einer zielbewußten Leitung bemerkbar. Die Theaterdeputation und der Senat haben nun von achtzig Bewerbern den bisherigen Intendanten der Düsseldorfer Bühnen Dr. Becker, dem ein sehr guter Ruf vorausgeht, zum Intendanten gewählt. — Gedacht sei einer hervorragenden Erstaufführung, Rezniceks: Holofernes, die in freier Anlehnung an den Hebbelschen Text trotz neuartiger Klangwirkungen geschmackvoll bleibt.

In einer Matinée feierte der entzückende Einakter von Offenbach „Fortunios Lied" in aller Grazie fröhliche Auferstehung. E. M. Koch.

DRESDEN. Konzerte. Die Konzertzeit, die im allgemeinen stark unter dem Druck der ungünstigen wirtschaftlichen Verhältnisse stand, brachte zum Schlusse noch einige Veranstaltungen, die besonders rühmende Erwähnung verdienen. Zunächst eine hervorragend schöne Aufführung des Verdischen Requiems unter Fritz Busch im Rahmen des letzten der Sinfoniekonzerte im Opernhaus. Eine Chorphalanx von mindestens 400 Sängern und Sängerinnen (Opernchor, Sinfonie-Chor, Dresdner Liedertafel und Lehrergesangverein) aus Karl Pembaurs Schule war zur Stelle, dazu die Staatskapelle und vorzügliche Solisten: Berta Kiurina-Wien, eine glänzende Vertreterin der Sopranpartie, Helene Jung (Alt), Tino Pattiera (Tenor) und Friedrich Plaschke (Baß), letztere sämtlich von der Staatsoper. Unter einer ganz ungewöhnlich starken Anteilnahme des Publikums trat dann an zwei Abenden im Vereinshaussaale der Don-Kosaken-Chor (unter Serge Jaroff) auf, dessen Darbietungen erst in diesem Rahmen die richtige Würdigung und Wertung finden konnte. Die starken Erfolge der russischen Sänger sind verständlich. Allein schon die freilich etwas an Drill grenzende Chordisziplin ist glänzend, dann ist aber auch das Stimmenmaterial ebenso bemerkenswert wie dessen Schulung. Die Tenöre erklimmen falsettierend mühelos die Sopranhöhe, für unser Ohr zunächst befremdende, aber doch in den Rahmen des Gebotenen passende Effekte. Natürlich fehlen auch als russische Spezialität die bis in die Kontraoktave hinabsteigenden Bässe nicht, ebensowenig eine sorgsam gepflegte Verwendung der Brummstimmen. Alles Dinge, denen man auch bei dem Budweiser Südböhmischen Lehrerverein begegnet war, den man kurz zuvor (unter Antonin Bednàr-Prag) gehört hatte und der zwar an Chordisziplin den Russen kaum nachstand, doch aber die Kunst des Crescendierens und Decrescendierens, des in absoluter Tonreinheit erfolgten verhallenden Ausklingens nicht mit dem Geschmack handhabte, wie diese. Dann kam hinzu, daß man in den Gesängen der Don-Kosaken das Schwingen einer elementar stark empfindenden Volksseele fühlen mußte, wie es die russische ist und die tschechische nicht ist und, wie ein Blick auf die Geschichte Böhmens lehrt, nicht sein kann. „Von Rußlands Seele und Musik" handelte nun ein im Anschluß an die gedachten beiden Abende stattfindende musikalisch-literarische Veranstaltung, aber leider in wenig erschöpfender Weise. Bemerkenswert erschien nur, was den Vortrag Prof. Dr. Kastners anlangt, der Hinweis auf die tiefe Religiosität den (Dostojewsky) als den Unterton, der in der russischen Volksseele und also auch in der russischen Musik schwingt. Aber da die Ausführung der dargebotenen Musikproben (Lieder) mit Ausnahme von einigen von Issai Dobrowen am Flügel vorgetragenen russischen Volksliedern im Dilletantischen steckenblieb, kam es zu keinem rechten künstlerischen Ergebnis. O. S.

FRANKFURT.[1]) Als Hauptwerk der neudeutschen Schule kamen Schönbergs Gurrelieder nach Frankfurt, deren reiner Seelenton von keinem Monstreorchester zu übertäuben ist, während ihr sinnlicher Zauber nicht durchaus mehr zaubern will; für die kühn bereits ausschwingenden melodischen Bögen sind die Ohren heute geschärft. Die Aufführung unter Fritz Gambke ging vom Chor aus, der gut diszipliniert sang; Phantasiekraft war ihr nicht beschieden. — Wendel machte die „Gesichte" von Sekles, die Furtwängler propagiert; der Zyklus hat sich seine subtile Heiterkeit, seine spöttische Melancholie bewahrt, auch in nicht ganz adäquater

1) Vgl. den Aufsatz „Zeitgenössische Musik in Frankfurt a. M.", Heft 4, April 1925.

Wiedergabe. Eine Lustspielouvertüre von Busoni, gleichfalls unter Wendel gespielt, trägt Mozartisches Kostüm und weiß sich schicklich darin zu benehmen. Schrekers Suite nach der Ballettmusik zum „Geburtstag der Infantin" ist ein schales, schematisch schwächliches Kunstgewerbe-Erzeugnis; eine sehr geschickt inszenierte Programm-Musik von Hermann Wetzler, „Visionen", ist ebenfalls eigener Gehalte bar. Das Violinkonzert von Pfitzner, für das sich Alma Moodie einsetzte, wurde in diesen Blättern bereits von Alfred Heuß gebührend zurückgewiesen; befriedigt konnte man das eine lediglich ad notam nehmen, daß in den Quarten des Rondos Pfitzners Sterilität Anleihen macht bei jener vergeblichen „musikalischen Impotenz", wider die der Komponist ehedem streitend zu Felde zog. — Regers Ballettsuite führte Kraus zu rechter Wirkung: ein Stück, das Maß hält und dessen Bescheidenheit Duft und Glanz geschenkt ward. — Erwähnt man noch etwa Ernst Tochs op. 34, für welches das Amar-Quartett warb, so sind die wichtigeren Novitäten aufgezählt: Toch scheint völlig der allseits geschmeidigen Komponier-Routine verfallen.

Die Dirigenten: Kraus ein Temperament und eine Arbeitskraft, begabt fürs äußerste Fortissimo und für die tänzerische Grazie, freilich der seelischen Zwischenschichten im Musikalischen fast völlig ermangelnd, in seiner Direktionsweise kaum heute aus innerem Zentrum gespeist und ohne originäre Anschauung, aber sicherlich mit Möglichkeiten; an rhythmischer Präzision ist ihm viel noch zu lernen, und den orchestralen Wohllaut läßt er nicht stets frei. In der Oper scheint er vorerst mehr am Platz als vor Beethovens Siebenter und Neunter; Bruckners Fünfte jedoch meisterte er im Finale überraschend. Wendel gediegen im guten und bösen Sinne; Scherchen offenbar in starker Entwicklung begriffen und trotz aller dirigiertechnischen Kanten lebendig bewegt. Einmal hörte ich Kleiber mit dem ausgezeichneten Schülerorchester des Hochschen Konservatoriums. Es war ein Mozart-Abend mit der Kleinen Nachtmusik und einer verschollenen B-dur-Sinfonie; und wer hinkam und dachte, einen impresariohaften Betriebskapellmeister zu treffen, wurde aufs beste enttäuscht. Kleiber ist als Dirigententyp Bruno Walter verwandt, hat wie dieser die lose Selbstverständlichkeit und die kristallene Liebe zum Detail, nur scheint er härter, nicht verschwärmt und zärtlich. Wenn solches Dirigieren aus der Routine kommt, dann sollte man der Routine nichts Schlechtes nachreden: dann geht sie, wo sie vollkommen ist, über ihre Art hinaus, die Quantität schlägt in die Qualität um, die Musik tönt wirklich. — Von den Solisten erinnere ich mich an Kreisler, dessen Geigenton immer noch schöner ist als aller Geschmack, der dagegen rebelliert, wenn er auch nicht für das Beethovenkonzert geboren wurde; an den alten jungen Battistini, der das Gentile-Liedchen aus Verdis Falstaff sang und wieder sang und nochmals und einen nur traurig machte, weil er es nicht immerzu wiederholte.

Die Oper hat nicht viele Taten vollbracht: Neueinstudierungen auf sehr schwankendem Niveau, als dessen obere Grenze sich der Figaro unter Kraus, als untere eine groteske Hugenottenaufführung einprägt. Eine durchgreifende Reform hat Kraus bislang nicht vermocht; sei es, daß sie ihm nicht nötig dünkte, sei es, daß er auf Widerstände stieß. Als „Novität" stellte man die „Pique Dame" von Tschaikowsky heraus; eine verspätete Grande opéra, die sich selbst nicht glaubt und der wir gewiß nicht glauben; sie hat ein paar Momente, bleibt aber als ganzes in der Konvention und ist gar zu leichtfertig komponiert, selbst für Tschaikowsky. Die szenische Leistung des Regisseurs Wallerstein war beträchtlich, auch die vokale von John Gläser und Magda Spiegel. — Nun wartet man: auf Schönbergs „Erwartung". Dr. Theodor Wiesengrund-Adorno.

KARLSRUHE. In der Oper gab es zwei Strauß-erstaufführungen unter Cortolezis, die erneut zeigten, was Karlsruhe an diesem Künstler verliert; „Schlagobers", daß außer den Starleistungen Iril Gadescovs und der Schwaninger szenisch unter Semmlers Leitung halbe Improvisation blieb, war orchestral ein Hochgenuß, das „Intermezzo" überhaupt eine erlesene Wiedergabe: der photographische Exhibitionismus, zu dem in dem Werke das romantische Bekenntnis degeneriert, wird durch die Musik an sich gemildert; die Darstellung, mit Walter Warth und Mali Fanz in den Hauptrollen unter Regie Carl Stangs, tat erfreulicherweise alles, diese mildernde, distanzierende Wirkung sich einzuverleiben. — Mit zwei Opernaufführungen gegensätzlichsten Charakters (Fidelio, Aida) und einem Sondersinfoniekonzert (Haydn, Reger) stellte sich, von der Anticortolezispresse etwas zu laut begrüßt, der neue Mann, Generalmusikdirektor Ferdinand Wagner, vor. Er ist ohne Zweifel ein hochbegabter Musiker; insbesondere der zweite Fidelioakt war eine bedeutende, fortreißende Leistung. Doch ist ebenso unzweifelhaft, daß er in seinen Mitteln Maß zu halten noch nicht gelernt hat und Gefahr besteht, daß das Orchester wie das Sängerensemble unter ihm die Klangkultur verliere, die von Levi und Mottl her Karlsruher Tradition ist. — Im ganzen herrscht an der Oper seit Cortolezis' Weggang ausgesprochene Interregnumsstimmung, die verschärft wird dadurch, daß auch der zweite und dritte Kapellmeister, Alfred Lorentz und Wilhelm Schweppe, gekündigt haben und im Ensemble starke Veränderungen bevorstehen. Daß Lorentz geht, kann, trotz seiner handwerklichen Qualitäten und seiner Alteingesessenheit, der Eingeweihte kaum bedauern, sofern darnach der neue Mann, anders als seine

sämtlichen Vorgänger seit Mottl, reinen Tisch vor sich hat. — Der Spielplan ist infolge der Situation wesentlich darauf gestellt, Publikum anzuziehn. Von Neueinstudierungen seien genannt: Othello und Rienzi (beide mit dem nach Leipzig abwandernden, hochintelligenten Rudolf Balve in den Titelpartien), Boccaccio (mit Victoria Hoffmann-Brewer), Maurer und Schlosser und eine nicht sehr glückliche Jubiläumsaufführung des Barbiers von Bagdad (mit Dr. Wucherpfennig in der Titelpartie). — Interessant waren Gastspiele des, noble alte Ballettkunst wehmütig zurückzaubernden, Russischen Romantischen Theaters und der „Mailänder" Opernstagione. Die Sänger enttäuschten freilich bei der letztern, mit verschwindenden Ausnahmen, stark; eminent war dagegen der Kapellmeister Egisto Tango; seine Interpretation des Troubadour unerhört klangschön und ein Beispiel insbesondere dafür, wie elastisch der Verdische Rhythmus gedeutet werden muß. — In Konzerten des Theaters erschienen neben Lorentz, der bei einem russischen Abend sich auszeichnete, als Gastdirigenten der feinnervige Wilhelm Reuß, Clemens Krauß, mit seinem einseitig sinnlichen Musizieren akzentuierter Antipode seines Frankfurter Vorgängers Scherchen, und Rudolf Schulz-Dornburg, der Scriabine, Sekles und Reger mit ans Groteske streifender Tanzgebärde, doch in der musikalischen Wirkung überaus eindrucksvoll darstellte.

Die Konzertsaison brachte die übliche Mischung von Durchgangs- und bodenständiger Leistung. Von einheimischen Künstlern seien insbesondere das aus Mitgliedern des Landestheaterorchesters bestehende Voigtquartett genannt, das, am Klavier von M. Pelissier unterstützt, eine Anzahl, im Programm gemäßigt romantischer, Kammermusikabende gab. Ferner Margarete Voigt-Schweikert, die in ihren Hauskonzerten minder bekannte ältere und neuere Kammermusik feinsinnig pflegte. Von auswärtigen Künstlern, Pianisten, Geigern, Quartettvereinigungen erschienen, zumeist von dem rührigen Karl Neufeld hergeholt, eine stattliche Reihe. Wichtig wurden mit Erstaufführungen für Karlsruhe (Schönberg op. 7 und Korngold) das Klingler- und das Roséquartett.

Endlich, nicht zuletzt, sei noch der Berufung Franz Philipps Erwähnung getan, der als Direktor des Badischen Konservatoriums und als Dirigent des Bachvereins in die Stelle des nach Augsburg gegangenen H. K. Schmid einrückte. Philipp, als beachtenswerter Komponist, vortrefflicher Orgelspieler, vor allem aber als idealer Chorleiter in und außerhalb Badens seit geraumer Zeit bekannt, wird aller Voraussicht nach im Musikleben Karlsruhes führende Bedeutung gewinnen. Am Konservatorium errichtete er mit Unterstützung des Staates, der aus einem aufgehobenen Lehrerseminar die Instrumente stellte, eine bereits stark in Anspruch genommene Orgelschule; für Unterricht in den Ausbildungsklassen wurden, z. T. von auswärts, mehrere Lehrkräfte verpflichtet, wie es scheint, im Hinblick auf Ausbau der Anstalt nach der Seite der Musikhochschule. Dem Bachverein, der unter H. K. Schmid nur noch Damenchor gewesen und zu Aufführungen lediglich dank einer, bei Schmids Abgang auseinanderbrechenden, Vernunftehe mit dem Lehrergesangverein gelangt war, gliederte Philipp einen eigenen Männerchor neu an. Der regenerierte Verein hat sich bei der Gedächtnisfeier für Hans Thoma mit Aufführung von Bachs Kantate: Lobet den Herren bereits vorteilhaft vorgestellt und sieht einer gedeihlichen Entwicklung entgegen.

Herman Roth.

KÖNIGSBERG. Opernerstaufführungen. Die Opernfestspiele unseres Stadttheaters begannen mit Kurt Strieglers „Hand und Herz". Der Dresdener Kapellmeister und vielgewandte Komponist hat Anzengrubers Tendenzstück, das das Problem der Unlösbarkeit der katholischen Ehe behandelt, durchkomponiert, brachte es aber bei uns nur zu einem Achtungserfolg, der in erster Linie den aus der Stadt der Uraufführung seines Werkes geholten ausgezeichneten Hauptdarstellern (Ehepaar Plaschke und Vogelstrom) zu verdanken war. Zu einem festlichen Ereignis wurde die Erstaufführung des „Intermezzos" von Richard Strauß. Hier entschieden, schauspielerisch und sprechgesanglich fast gleich vollendet, Theodor Scheidl, der vortreffliche Gast aus Berlin, als gemütvoll überlegener Kapellmeister Storch, und Frau von Stosch, ein hiesiges aufstrebendes Talent als ihm kongeniale Christine den Sieg des Werkes. Mit seinen Schwächen und Vorzügen wurde es als witzig gemachte, obschon weder für Strauß noch für die Oper überhaupt neue Wege eröffnende Schöpfung eines im sentimental Bürgerlichen wurzelnden genialen Musikanten begeistert aufgenommen. — Unsere zweite Opernbühne, die schwer um ihre Existenz ringende „Komische Oper", brachte neben andern Novitäten Glucks „Pilger von Mekka" in einer szenisch und musikalisch hübsch gelungenen Aufführung heraus.

Dr. E. Kroll.

LÜBECK. „Das musikalische Lübeck!" Ich weiß nicht, woher das Wort stammt, aber ich glaube, es kommt tief aus der Seele des norddeutschen Volkes: Lübeck sei einem Volkslied vergleichbar. So ist es denn weiter kein Wunder, wenn in dieser Stadt, deren seelische Unterströmungen so sehr feingebildet, so sehr musikalisch sind, die Musik sich durch besonders pflegliche Behandlung ausgezeichnet sieht. Aber es ist damit — so scheint mir — in letzter Saison zu viel Kult getrieben, zu viel Gutes, und auch gar zu viel, das erst gut werden

wird, einem Publikum geboten, das auch noch zweihundert Vorträge vertragen soll... Da hört man das Volkslied nicht mehr heraus...

So fiele es denn schwer, einer noch nicht eingeweihten Leserschaft das Gepräge lübeckischer Musik zu verbildlichen, wenn das Musikleben nicht auf zwei festen Säulen stünde: den Sinfoniekonzerten im Stadttheater und den Volkstümlichen. Das IV. Sinfoniekonzert brachte im Rahmen seines Beethovenprogramms die monumentale Fuge op. 133, eine späte, eben deshalb so sehr herbe, hochragende Gestalt in der Fülle Beethovenschen Lebens. Die Wiedergabe des Werkes unter Karl Mannstädt und seinem Orchester war teilweise sehr geschickt und gewandt, ohne indessen die volle in sich geschlossene Feinheit eines Orchesters, das seine Vorwürfe meistert, zu erzielen. Aus dem V. Sinfoniekonzert, das — eine für Lübeck sehr einsichtsvolle Idee — zu einem „Nordischen Abend" wurde, sei die „Erzählung aus den Schären" von Hugo Alfvén erwähnt. Unter Prof. Schneevoigts, des Gastdirigenten, starker und vornehm gestalteter Führung lebte sich das tief im Inneren so sehr tragische und dennoch äußerlich so imposante „Sein" des nordischen Meeres und seiner Menschen in erhabenster Vollendung aus. Sigrid Schneevoigt zeigte dann ihre brillante vielleicht oft brillierende Technik in der Wiedergabe des A-Moll Konzertes von Grieg. Sibelius rein finnische Sinfonie in D-Dur beschloß den Abend.

Viele kleine Leistungen sind zu erwähnen, die, für sich allein gesehen, ein oftmals achtbares Können darbieten und in ihrer Vielheit eine glückliche Basis musikalischer Entwickelung zeigen: Otto Schad, der junge, werdende Geiger in seinem technisch gut durchwirkten Debut, ein feiner Vortrag des als Cembalisten Händelscher Stücke bekannten Dr. Wolf, Hertha Dahmlows gesangliche Leistung begleitend, ein glänzendes Violinkonzert des Russen Soermus, ein Kammermusikabend des Klingler-Quartetts, ein wahrhaft schöpferisches Klavierkonzert Walter Giesekings und ein halbes Dutzend guter, belebender Kirchenkonzerte, belebt allein schon durch die lübsche Kirchengotik selbst.

Und, — wieviel andere Leistung überragend — Händels „Judas Makkabäus". Ein vorzüglich disziplinierter Mannstädtscher Chor als eigentlicher Träger des Oratoriums, in feiner Durcharbeitung des Stoffes, vor allem der Schlüsse, und, — es war das eine Selbstverständlichkeit — vor einem über sich selbst erhobenen Publikum gespielt.

In der Tat: es ist ein Lied, dies Lübeck, ein sinnvoll völkisches, uraltes Lied. Jürgen Uhde.

MAINZ. Das Mainzer Stadttheater hatte mit einigen älteren Werken der Opernliteratur reichen Erfolg. Nach Webers „Euryanthe" fanden die Neueinstudierungen von „Hans Heiling", „Der Vogelhändler", „Maurer und Schlosser", „Josef und seine Brüder" beim Publikum eine sehr beifällige Aufnahme. Von neueren Werken fand das „Intermezzo" von Rich. Strauß besonderes Interesse. Generalmusikdirektor Gorter, der schon manchen Strauß hier zum Blühen gebracht hatte, und Regisseur Paul Weißleder-Rostock wußten der Neuheit ihre Eigenart zu wahren. Rosel Landwehr war als Christine von prächtiger Laune.

Die Sinfonie-Konzerte brachten im Laufe der Saison Werke von Händel, Mozart, Beethoven, Brahms, Cornelius, Reger, Schubert u. a. zur Ausführung. Der Leiter dieser Konzerte, Generalmusikdirektor A. Gorter, der in 15jähriger Tätigkeit dem Mainzer Musikleben ein kunstverständiger Förderer war, tritt jetzt von seinem Posten zurück. Die von ihm an seinem Abschiedsabende dirigierte II. Sinfonie Mahlers gab dem großen Zuhörerkreis Gelegenheit durch stürmische Ovationen dem verdienstvollen Künstler zu zeigen, wie sehr sein Rücktritt von der überwiegenden Mehrheit der Musikfreunde bedauert wird.

Mit der deutschen Uraufführung des Oratoriums „Das Hohelied" für Soli, Chor und großes Orchester von Ernst Kanitz-Wien schloß die Liedertafel ihre Winterkonzerte. Der Dirigent, Kapellmeister Otto Naumann, verschaffte der Neuheit, die an Orchester und Chöre große Ansprüche stellt, eine sehr beifällige Aufnahme, die dem Konzertleiter und dem Komponisten am Schlusse mehrfachen Hervorruf brachte.

Die „Gesellschaft für neue Musik" wartete ihren Anhängern und Neugierigen mit A. Schönbergs „Pierrot lunaire" auf. Trotzdem für die Wiedergabe ansehnliche solistische Kräfte von auswärts ins Treffen geführt wurden, kann nicht im entferntesten von einem Erfolg gesprochen werden.

J. L.

ZITTAU. Im hiesigen Stadtheater gelangte am 1. Osterfeiertage Max Burkhardts Märchenoper „König Drosselbart" unter — wie die „Zittauer Nachrichten" melden — geradezu frenetischem Jubel zur dortigen Erstaufführung. Die Kritik rühmt dem Werke, „als einer höchst beachtlichen und willkommenen Bereicherung unserer Opernliteratur", Volkstümlichkeit im besten Sinne nach.

ZWICKAU. Unveröffentlichte Kompositionen R. Schumanns kamen am 22. März bei einer Veranstaltung der Ortsgruppe Zwickau u. Umg. der Schumanngesellschaft in Zwickau zum Vorschein. Es waren 2 Kinderlieder „Die Ammenuhr" (a. d. Knaben Wunderhorn) und „Der Schmied" (L. Uhland) und 2 Klavierstücke 2h. Die Skizzen zu den Liedern befinden sich in Handschrift in der Autographensammlung des Bergrates Dr. R. C.

Wiede-Zwickau, wie auch das Skizzenbuch zu dem Jugendalbum op. 68, aus dem die 2 Klavierstücke entnommen waren (vgl. die kürzlich erschienene Faksimile-Ausgabe des Jugendalbums bei Schott-Mainz, über die wir bereits berichteten.) Ganz besonders die Lieder sind Kabinettstücke. Sie wurden aber auch tadellos gesungen und zwar von der jungen Dresdner Konzertsängerin Senta Hensel. Die kleinen Klavierstücke wurden erstmals gespielt von der Tochter des verstorbenen 1. Vorsitzenden des Ausschusses für Gründung des Schumannmuseums, Hofrat Prof. Dr. Stötzner, Frl. L. Stötzner in Zwickau. Die Veranstaltung „Robert Schumann, der Freund der Jugend" bot sehr viel Schönes und wurde geleitet von dem Direktor des Zwickauer Schumannmuseums M. Kreisig.

AUSLAND:

BUDAPEST. Der Gesangs- und Musikchor des Kapellmeisters Emil Lichtenberg brachte im großen Saale der Landes-Musikakademie zwei sehr interessante Novitäten: Das Weihnachts-Oratorium von Heinrich Schütz, und das Oratorium „Ressurectione di Lazaro" von Perosi. — Das Werk Perosis interessierte stark, konnte aber nicht wirklich packen. Es ist die Schöpfung eines geschmackvollen, vielwissenden, aber nicht wahrhaft genialen Tondichters, die angenehm klingt, gut instrumentiert ist und der melodischen Invention nicht ermangelt. Eine Andacht, eine Innigkeit würden wir in ihr aber vergeblich suchen. Bei der Szene der Auferstehung Lazarus', wo die dramatische Wirkung den Höhepunkt erreichen müßte, sinkt die Phantasie Perosis flügellahm zu Boden. Individuelle Klangfarbe ist in der Partitur, aus deren Notenreihen uns unaufhörlich bekannte Komponisten, besonders aber Richard Wagner entgegenblicken, wenig vorhanden. Die gesanglichen Solopartien der beiden Oratorien lagen in den bewährten Händen der Opernhausmitglieder Medek, Marschalko, Dr. Székelyhidy, Palló und Kálmán. Sowohl das Orchester, als auch der Gesangchor leisteten ihr Bestes. Jos. Fligl.

Nach 14tägigem Streik der Orchestermitglieder eröffnete das Kgl. Ungar. Opernhaus am 27. Februar, dem Todestage Rich. Wagners, mit der Aufführung der „Walküre" wieder die Reihe ihrer Vorstellungen. Die Krise forderte ein Opfer: der Generalintendant Baron Dr. Julius Wlassics wurde seines Amtes enthoben und an seine Stelle trat der hervorragende Tenorist des Opernhauses, der vorzügliche Wagner-Darsteller Dr. Franz v. Székelyhidy. Pensions- und Gagefragen wurden endgültig geregelt. J. Fligl.

KOPENHAGEN. Der mit großer Erwartung entgegengesehenen neuen Oper August Ennas: „Don Juan Marena!" wurde kein Erfolg. Vom Publikum wurde sie zwar bei der Uraufführung günstig aufgenommen, die Kritik war aber so ablehnend — der Musik Mangel an Charakteristik, vornehmen Geschmack und veraltete Orchesterwirkungen vorwerfend —, daß die Oper sich kaum halten wird. — Die mit umfassenden Veranstaltungen vorbereitete „Dänische Musik-Woche", wozu gegen 60 fremde Musikautoritäten und Kritiker eingeladen waren, ist wieder aufgegeben. Offizieller Grund ist der z. Z. herrschende Lock-out; hinter den Kulissen spricht man aber nebenbei von anderen Ursachen. W. Behrend.

PRAG. Im deutschen Kammermusikvereine gelangte durch das Wiener Rosé-Quartett ein Streichquartett des bayerischen Tonsetzers Windsberger zur Erstaufführung, eine im Kompromißstile neuzeitlicher und älterer Musikrichtung geschriebene Durchschnittskomposition. —

Glucks „Orpheus" gelangte nach 20jähriger Pause am deutschen Theater unter Alexander Zemlinskys Leitung neustudiert und neuinszeniert zur Aufführung. Die besondere Note erhielt diese Aufführung durch die Neuartigkeit der Szene, die den Chor nur im rein oratorischen Sinne ohne Teilnahme an der Handlung verwendete, auf Emporien einer Stilbühne postierte und alle Tätigkeit auf der Szene dem Ballette und den Hauptdarstellern überließ. E. J.

* * *

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

In Rudolstadt wird die Abhaltung eines II. historischen Musikfestes geplant unter Mitwirkung des Berliner Madrigalchors unter Prof. Dr. Thiel.

Das diesjährige Donaueschinger Kammermusikfest findet am 25. und 26. Juli statt. Zur Aufführung gelangen folgende Werke:

Paul Dessau: Konzert für Solovioline mit Flöte, Klarinette und Horn; Hanns Eisler: Lieder mit Klavierbegleitung; Otto Siegl: Sonate für Violine und Klavier; Heinrich Kaminski: Quintett für Klarinette, Horn und Streichtrio; Aare Merikanto (Finnland): Konzert für Violine, Klarinette, Horn und Streichsextett; Alexander Tscherepnin (Rußland): Konzert für Violine und Flöte mit kleinem Orchester. Außerdem Madrigale für gem. Chor von Max Butting, Paul Hindemith, Ernst Krenek und Wilhelm Weismann (Leipzig). Beim Hauptgottesdienst in der Stadtkirche wird die Missa sacra von Otto Klemperer aufgeführt.

Bei den vom 13. bis 21. August stattfindenden Salzburger Festspielen gelangen die Opern „Don Juan", „Figaros Hochzeit" und „Don Pasquale" von Donizetti zur Aufführung. Außerdem gibt es noch drei Kammermusik- und drei Orchesterkonzerte, letztere durch die Wiener Philharmoniker. Dirigenten: Muck, Schalk und Bruno Walter.

Weiterhin findet im Salzburger Mozarteum Ende Juli ein von der Kunstkommission der Wiener Musiker veranstaltetes Kammermusikfest statt. Auf dem Programm stehen Werke von Marco Frank, Franz Ippisch, Egon Kornauth, Hugo Kauder, Franz Moser, R. v. Mojsisovics, Prohaska, Otto Rieger, O. Siegl und Fritz Schreiber.

— Calw (Württemberg). Hier fand am 2. und 3. Mai ein Bachfest statt, ausgeführt vom Kirchengesangverein in Verbinduug mit dem Württ. Bachverein unter Leitung von Fritz Aichele und E. Rheinwald. Das Fest brachte außer mehrmaligem Turmblasen eine „Abendmusik in der Stadtkirche" (6 Instrumentalwerke), einen musikalisch sehr ausgeführten Festgottesdienst mit Orgelkonzert und ein aus vier Werken bestehendes Kantatenkonzert. Dabei gelangte die von dem schweizerischen Chordirigenten W. Reinhart rekonstruierte Kantate: Singet dem Herrn ein neues Lied (Nr. 190), unter Leitung des Bearbeiters zur Aufführung. Zum Fest erschien ein geschmackvolles und mit Analysen versehenes Fest- und Programmbuch, von denen die von H. Keller zu den Orgelwerken (interessante Mitteilung über die Entstehung der F-DurTokkata) originalen Wert haben.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Der vom 29. September bis 2. Oktober stattfindenden 55. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Erlangen ist zum ersten Mal eine Abteilung für Musikwissenschaft angegliedert. Die Vorbereitung dieser Abteilung haben als Obmänner Privatdozent Dr. Gustav Becking, Burgbergstr. 12 und Studienrat Oskar Dischner, Burgbergstr. 28 in Erlangen übernommen. Anmeldungen von Vorträgen bis spätestens 10. Juni an den ersten Vorsitzenden Prof. Dr. Otto Stählin, Erlangen, Rathsbergerstr. 9.

Wilhelm Middelschulte, der seit Jahren in Chicago wirkende Orgelpirtuose, veranstaltete ab 1. Mai einen sechswöchentlichen Orgelkursus in der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin.

Musikseminar Heinz Schüngeler, Hagen i. Westf. Bei der in Anwesenheit des Prüfungskommissars, staatl. Musikdirektor Carl Holtschneider, stattgehabten Frühjahrsprüfung, erhielten die Damen E. Klefner (Münster), J. Hübner (Hemer), L. Mosbach (Lüdenscheid) und H. Linnepe (Brügge) das Musiklehrerdiplom des Verbandes der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare zuerkannt.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In Budapest hat sich unter dem Präsidium des greisen Tondichters Edmund v. Michalovich ein Madrigalverein gebildet, dessen Zweck ist, nach dem Muster der im Auslande schon überall verbreiteten Madrigal-Ensembles die in Ungarn fast unbekannte Musik des Renaissance-Zeitalters zu pflegen. Das Arbeitsprogramm dieses Vereines umfaßt außer den Meistern des XVI. Jahrh. (Palestrina, Lassus, Willaërt, Jannecquin, Monteverdi, Marenzio, Bird, usw.) die Meister des Barock- und des Rokoko-Stiles (Bach, Scarlatti, Händel, Purcell, Gluck, Haydn, Mozart, usw.), sowie die Klassik und Romantik und die moderne a-cappella-Kunst von Reger, Strauß, d'Indy, Delius, Schönberg, Bartok usw. Der musikalische Leiter des Vereins ist der Orgelkünstler Hans Hammerschlag. J. F.

PERSÖNLICHES

Geburtstage und Jubiläen.

Der Komponist Wilhelm Gericke feierte unlängst in Wien seinen 80. Geburtstag. Die Gesellschaft der Musikfreunde ehrte ihn durch Verleihung ihrer Gesellschaftsmedaille.

Leopold Auer, der in Ungarn geborene, ausgezeichnete Violinvirtuose und Pädagoge konnte vor kurzem seinen 80. Geburtstag feiern. Auer studierte s. Z. bei Jakob Dont und Joachim, war dann Konzertmeister in Düsseldorf und Hamburg, darnach Violinprof. am Petersburger Konservatorium und Kaiserl. Soloviolinist. 1887—92 dirigierte er die Konzerte der Kaiserl. russ. Musikgesellschaft, wie er sich auch um das russische Musikleben dauernde Verdienste erworben hat. Bei Ausbruch der russ. Revolution mußte er flüchten und lebt jetzt in Amerika als geschätzter Violinpädagoge und Theorielehrer.

Prof. Rudolf Bärtlich beging unlängst sein 25-jähriges Jubiläum als 1. Konzertmeister der Dresdener Staatskapelle.

Berufungen:

Dr. Heinz Knöll, bihser erster Übungsmeister an der Dresdener Staatsoper, als erster Kapellmeister an das Landestheater in Karlsruhe.

Kurt Thomas, der durch seine a-cappella-Messe bekannt gewordene junge Komponist, als Lehrer für Theorie an das Leipziger Konservatorium.

William Schirmer als Intendant an das Erfurter Stadttheater.

Ernst von Dohnanyi ab Oktober als Dirigent des New Yorker Sinfonieorchesters.

Prof. Eduard Nößler, Organist am Bremer Dom, zum Dirigenten des Bremer Lehrer-Gesangvereins.

Felix Weingartner wurde für die nächste Zeit als Dirigent an die Wiener Staatsoper verpflichtet. Die Verhandlungen mit Bruno Walter sind gescheitert.

Alfred Sittard folgt einem Ruf an die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin als Professor des Orgelspiels unter ehrenvollen Bedingungen, die es ihm ermöglichen, seine Tätigkeit als Organist und Leiter der Kirchenmusik an der St. Michaelskirche in Hamburg auch in Zukunft unbeschränkt auszuüben.

Zu neuen Mitgliedern der Berliner Akademie der Künste, Sektion Musik, wurden gewählt: Carl Thiel, Julius Bittner und August v. Othegraven.

Todesfälle:

† Adelina de Paschalis-Souvestre, die bekannte Dresdner Gesangspädagogin, im Alter von 81 Jahren.

† Béla von Kòrnycy, der Heldentenor des Kgl. Ungar. Opernhauses in Budapest, 50jährig.

† Hermann Feurich, Seniorchef der bekannten Leipziger Pianofortefabrik Julius Feurich, im Alter von 71 Jahren.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Georg Schumanns Oratorium „Ruth" erlebte durch den tapferen Waldenburger Sängerklub unter Musikdirektor Herzig eine eindrucksvolle Wiedergabe.

— Die österreichische Erstaufführung des „Intermezzo" fand am 25. April im Grazer Opernhause statt.

— In Wien hat sich ein Komitee gebildet, das die Errichtung eines Koschat-Denkmals anstrebt.

— Die Gebeine Liszts sollen von Bayreuth nach Ungarn überführt werden. Dagegen erheben nun die Burgländer Protest und verlangen, daß, wenn Bayreuth zu der Überführung seine Zustimmung gibt, Liszts sterbliche Überreste zu Raiding i. Burglande, dem Geburtsorte des Meisters beigesetzt werden. — Wir denken, Liszt dürfte in deutscher Erde ganz wohl ruhen.

— Chr. W. Gluck's heitere Oper „Die Belagerung von Kythera" (Cythère assiégée) ist von Dr. Ludwig K. Mayer (München) nach dem französischen Text des Ch. S. Favart und der Partitur von 1775 zum ersten Male für die deutsche Bühne bearbeitet worden. Das Werk erscheint bei der Allgemeinen Verlagsanstalt in München.

— Die Erstaufführung in Hamburg des von Richard Strauß für den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein geschaffenen Klavierkonzertes „Parergon zur Sinfonia Domestica" wird unter Eugen Papst im Oktober ds. J. in den Sinfonie-Konzerten des Vereins Hamburgischer Musikfreunde stattfinden.

— Richard Wagner's „Liebesverbot" erlebte an der Hamburger Volksoper, die das Werk Ende Januar herausbrachte, kürzlich seine 25. Aufführung.

Prof. Dr. Georg Anschütz (Hamburg 37, Hansastraße 60), der die Herausgabe eines ausführlichen Werkes über die Zusammenhänge von Ton und Farbe beabsichtigt, bittet jeden, der beim Musikhören oder anderen akustischen Eindrücken Farbenerscheinungen hat, sich mit ihm in Verbindung zu setzen.

— Der Verlag Breitkopf & Härtel bereitet mit Unterstützung der Brahmsverleger Simrock und Peters und der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien eine kritische Gesamtausgabe von Brahms musikalischen Werken vor. Das Gesamtwerk wird 24 Foliobände umfassen und soll im Jahre 1927 erscheinen.

— Wir verweisen auf die S. 390 und 398 angezeigten Musikfeste in M.-Gladbach (4.—6. Juli) und Haslemere bei London (24. August bis 5. September).

ZU UNSEREN BILDBEILAGEN

Von den beiden Bildern interessiert besonders das jüngere, das Händel in seiner ganzen Mannesschönheit, etwa im Alter von 35 Jahren darstellt, gemalt von dem damals noch jungen, später berühmten Hogarth. — Das Wohnhaus war Händels Eigentum; er wohnte in ihm von 1725 bis zu seinem Tode 1759. — Die mitgeteilten Handschriftproben gehören zu den ergreifendsten Dokumenten der gesamten Musikgeschichte; sie führen mitten in die allmähliche Erblindung Händels während der Komposition seines letzten großen Werks, des „Jephtha" hinein. Am Ende des ersten Chores steht: Bis hierher kommen. Den 13. Febr. 1751. Verhindert worden wegen des Gesichts meines linken Auges. 10 Tage später kann Händel wieder fortfahren. Man muß aber wissen, daß die oberen halbschwimmenden Noten, nach der teilweisen Erblindung geschrieben, was zugleich zeigt, wie Händel arbeitete. Zuerst wurde ein Werk in der Hauptsache ausgeführt, dann die sonstigen Stimmen, wie sich Händel selbst ausdrückte, ausgefüllt.

Fortsetzung des redaktionellen Teils S. 382

Das nächste Heft erscheint am 15. Juli

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

92. JAHRG. LEIPZIG / JULI/AUGUST 1925 HEFT 7/8

Heutige Strömungen in der deutschen Musik

Betrachtungen über das Kieler Tonkünstlerfest des allgemeinen deutschen Musikvereins (14.—18. Juni)

Von Dr. Alfred Heuß

Das letztjährige Tonkünstlerfest in Frankfurt a. M. stand vielen noch in deutlicher Erinnerung, als sie sich aufmachten, um nach Kiel zu fahren und zu erkunden, wie dieses Jahr sich die Verhältnisse anlassen. Jenes Fest war der Inbegriff musikalischer Seelenlosigkeit gewesen, und schon in Frankfurt hatte man nach den Gründen gesucht. Sie waren, gewissermaßen offiziell, darin erblickt worden, daß die Werke vielfach von außerdeutschen Komponisten stammten. Besser wäre die Erklärung gewesen, daß die Sucht, in dem damals sehr modern eingestellten Frankfurt möglichst „fortschrittliche" Werke zu bringen, zu einer relativ internationalen Auswahl der Werke geführt hatte. Jedenfalls war das Resultat des Festes außer seiner Seelenlosigkeit eine stilistische Einseitigkeit gewesen. Genug, in Kiel sollte die Sache anders, der volle Nachdruck auf reichsdeutsche Komponisten gelegt werden. Was zeigte sich nun bei diesem Vorgehen? An bedeutsamen Werken ebenfalls nicht sehr viel, wohl aber eine stilistische Mannigfaltigkeit, daß dieses Fest insofern als deutsch anmutet, als es von Deutschlands Vielgestaltigkeit auch in der musikalischen Produktion ein deutliches Bild gab; und gerade diese Mannigfaltigkeit hatte besonders dem letztjährigen Fest gefehlt. Von der äußersten Linken bis zu ganz rechts stehender Musik sind Werke geboten worden; den Sieg trug ein gemäßigt modernes, sowohl mit neuen wie älteren Prinzipien arbeitendes Werk — die a cappella-Messe in A-Moll von Thomas — davon, während die radikalen Werke auf starken Widerstand stießen und zurückgewiesen wurden. Dazwischen gab es weiterhin eine Anzahl Werke, die einer künstlerischen Betrachtung wert sind, teilweise allerdings nur deshalb, weil sie eine Richtung vertreten, die ihre Bedeutung für die Gegenwart hat.
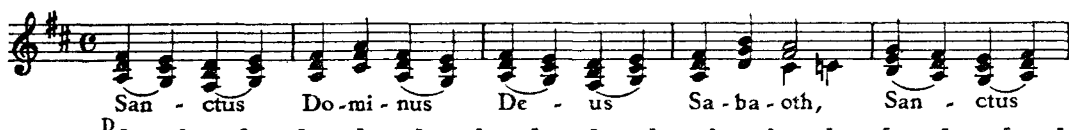
Es war somit in der Auswahl der Werke ganz richtig vorgegangen worden, wiewohl von international orientierter Seite gegen dieses Programm angekämpft worden ist. „Reichsdeutsch" — das wäre ein Fehler — war es übrigens keineswegs, denn es waren auch verschiedene österreichische Komponisten sowie ein baltischer vertreten. Man tat einfach, was für das Tonkünstlerfest eines deutschen Vereins das gegebene ist, und auch die deutschen Vertreter der musikalischen Internationale dürften sich bald wieder

an diesen Zustand gewöhnt haben. Mit der radikalen Musik scheint es wirklich — wie schon in dem Januarartikel: Die heutige Lage in der deutschen Musik, ausgeführt werden konnte — endgültig vorbei zu sein, wir sind heute bei ihrer Liquidierung angelangt, und nicht nur dies, es zeigt sich deutlich genug, daß frühere Richtungen, sofern sie tüchtige Vertreter aufweisen, auch weiterhin fortbestehen werden, wie aber auch, daß sie noch in keinen inneren Umbildungsprozeß getreten sind, den niemand nötiger ansieht als gerade wir, die wir wirklich keine Umsturzmusik brauchten, um zu wissen, daß mit der Vorkriegsmusik, so ihre Prinzipien allein herrschten, unmöglich auf die Länge auszukommen sei. Was sich nun nach Gesetzen allgemeinen menschlichen Geschehens herausstellen mußte, ist soweit eingetreten: Wir sehen neben neuen Strömungen auch die früheren wieder, und zwar fließen sie alle ganz ruhig nebeneinander her. Sie alle haben — außer der radikalen und wohl sehr bald ganz versiegenden — ihre Berechtigung deshalb, weil sie ihr Publikum haben. Sehen wir uns an Hand der gebotenen Werke etwas näher um, und zwar weniger im Hinblick auf ihre spezifische Bedeutung, als das ihnen zugrunde liegende Typische.

Beginnen wir gleich links, mit der ersten Sinfonie für großes Orchester des sehr jungen Berliners Walther Goehr. Sie hat, ein freches, impotentes Burschenstück, nur insofern Bedeutung, als ihr Komponist sich offenbar fast nur mit modernster Musik genährt hat, er als ein Schüler Kreneks, der ja selbst noch in der Lehre sitzen müßte, den alten Spruch bewahrheitet: An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen. Ein Krenek wuchs immerhin noch mit wirklicher Musik auf und erst in die moderne hinein, hier aber fehlt auch der eigentliche Untergrund: völlige Skrupellosigkeit bei offenbar nur ganz äußerlichem Talent ist Trumpf, und so ergibt sich das gemeldete Resultat. Man soll keineswegs darüber hadern, daß ein derartiges Werk zur Aufführung gelangte, und zwar aus dem bereits genannten Grunde nicht. Noch vor einem Jahre wäre übrigens die Sinfonie keineswegs sozusagen einstimmig abgelehnt worden, sondern sehr, sehr viele hätten Gedanken darüber gehabt, ob nicht doch etwas höchst Bedeutsames vorliege. Wir sind eben in diesem Jahr ganz ordentlich „fortgeschritten". Ein ähnliches, aber immerhin höherstehendes Werk, das nahezu eine Stunde dauernde Streichquartett op. 4, von Frank Wohlfahrt, führte das einseitig gehandhabte „lineare" Prinzip ad absurdum. Der Komponist war auch Schüler Ernst Kurths und auch hier darf mit dem Früchte-Spruch operiert werden. Vom einseitig angewendeten harmonischen Prinzip verfiel man auf das kontrapunktische, sofern eben erster Paragraph der Modernität heißt: Das Kind ist mit dem Bade auszuschütten. In dieser Art läßt sich nicht nur eine Stunde, sondern ein taglang kontrapunktieren, die weibisch geschwätzige „lineare" Kontrapunktiererei ist das Gegenteil des männlichen, von Verantwortungsgefühl getragenen Kontrapunkts. Dieser Wohlfahrt hat eine „Suada", wie man sie, bei aller teilweisen Anerkennung des Kurthschen Buches, auch in diesem findet. Die gleiche Münze wird hundertmal gedreht, man bekam's auch derart satt, daß nicht wenige Zuhörer das Weite suchten. Wohlfahrt verwahrt sich dagegen, Atonaliker zu sein. Ach, das ist in diesem Fall ziemlich gleichgültig; echter Kontrapunkt schafft sich seine Gesetze von selbst. In diese hoffnungslose moderne Liste gehören auch drei Orchestergesänge von Manfred Gurlitt. Der Komponist, noch von Kassel in übler Erinnerung stehend, ist heute alt genug, daß ihm nicht von außen zugerufen werden dürfte, er besitze kein eigentliches Talent. Muß denn wirklich komponiert, und wenn ja, müssen auch andere damit behelligt werden?

Gehen wir zur gemäßigt modernen Richtung über. Ihr sind die bereits genannte Messe, ferner aber das Divertimento für 8 Blasinstrumente des Österreichers Hans Gál, des

Komponisten der „heiligen Ente", zuzuzählen, beide Werke zum Erfreulichsten des Festes gehörend. Was einem Wohlfahrt fehlt, hat Gál, inneres Verantwortungsgefühl, vielleicht hat er es am meisten von allen der vertretenen Komponisten. Man fühlt sofort, hier spricht ein Komponist, der nicht nur etwas zu sagen hat, sondern auch wirklich etwas gelernt hat im Sinne echter Kunst, ferner weiß, daß es heute wieder schwer, sehr schwer ist, etwas Durchgearbeitetes zu bieten. Schade, der eigentlich zündende Funke fehlt, so viel gutes und echtes Musikantentum in dem Werke steht. Noch mehr im Zustand der Naivität steht hingegen Thomas, und hierin beruht, von seinem Talent abgesehen, vorläufig seine Stärke. Er hat den Messetext so unbekümmert durchkomponiert, als wär's ein Gedicht, das ihm gut gefällt, unbeschwert von stärkeren künstlerischen wie menschlichen Erfahrungen greift seine reine Seele zu, läßt sich mehr oder weniger stark von dem tausendjährigen, geheiligten Text anregen, auf natürliche Art entwickeln sich rein und stark gesehene Bilder, und man hat seine Freude daran. Auch kompositorisch geht Thomas ganz naiv vor. Alte und neue Musik haben auf ihn Eindruck gemacht, den Weg zu einem gewissen Können hat er sich — und hier liegt eine starke Gefahr vor — verkürzt durch seinen Anschluß an moderne Satzprinzipien, woraus sich das sehr häufig reichlich Primitive im Satz erklärt. Daß nun kein eigentlicher Riß, weder zwischen Alt und Modern, noch im Aufbau entsteht, verdankt Thomas einer ursprünglichen, also auch natürlichen Begabung für das Vokale, und das ist nach dieser Seite hin das erfreulichste. Nichts von irgendwelcher hysterischer Gesangslinie, sondern es wird, das ganze Werk hindurch, artikuliert, und das heißt soviel, wie auf die Grundprinzipien der Vokalmusik zurückgegangen. Wie stark Thomas auf älterer Musik, bei angeborener moderner Veranlagung, fußt, läßt sich fast überall nachweisen, vielleicht nirgends stärker als im „Sanctus", in dem er auch wirklich warm wird. Man höre den Anfang (das Werk ist bei Breitkopf & Härtel erschienen):



Bachkenner wissen sofort, daß dies eine freie Paraphrase der wunderbaren Hirtenarie: Beglückte Herde aus der Kantate: Du Hirte Israel, ist (sogar die Unterdominantenwendung ist gleich) und freuen sich deshalb, weil Bachs reiner Ton unvermindert wiederkehrt. Und wie viel Kloakenschmutz hat die moderne Musik aufgewühlt! Etwas von einer anima candida steckt in der Messe; das wurde auch heute sofort gemerkt und wohltätig empfunden, und das wollen und dürfen wir zu den erfreulichen Zeichen unserer Zeit rechnen. Möge diese Seele dem jungen Komponisten erhalten bleiben. Und dann weiter ans Studium!

Und nun können wir uns mit wenigen Ausnahmen kürzer fassen. Nehmen sowohl Gál wie Thomas im besonderen noch dadurch für sich ein, daß sie tendenzlos komponieren, sie weder neu noch alt sein, sondern eine ihrem Wesen entsprechende gute Musik geben wollen, so vertreten H. Wunsch in einem Kammerkonzert für Klavier und kleines Orchester und Ernst Toch in einem ähnlich angelegten Violoncellokonzert bewußt moderne Prinzipien, aber mit Geschick und einer formalen Abgeschlossenheit, über die vor einigen Jahren höchstens Hindemith verfügte. Beide Werke sind in dem Schottschen Preisausschreiben preisgekrönt worden, in ihrer Art sicher mit Recht. Hinter dieser in den schnellen Sätzen fast mechanisiert vorgehenden Musik lauert die mo-

derne Seelenlosigkeit, es ist eine Musik, für die der Satz: Es kribbelt wohl mir um die Ohren, allein zum Herzen dringt es nicht, noch fast zu lieb klingt, weil das Wort Herz in ihm vorkommt. Von Toch kennt man frühere, seelisch stärkere Arbeiten, aber er war damals noch nicht so versiert, jetzt äußert er sich mit einer kalten Selbstverständlichkeit in seinem Idiom und „überzeugt" in diesem Sinne besser. Derartige Musik kann jetzt noch Zeitmusik sein, in einigen Jahren sind wir auch darüber völlig hinweg. Für alle diese moderne Musik gilt noch eines: Schönbergs verzerrte Gestalt spukt nicht einmal als Schatten herum. Auch das haben wir glücklich hinter uns. Die Luft wird allenthalben reiner.

Nun gelangen wir aber zu den Richtungen, die vor dem Krieg die tonangebenden waren und denen fast der größere Teil der Werke angehörte. Insofern mit Berechtigung, als die meisten Leute noch in dieser Zeit verankert sind und sich hier zu Hause fühlen. Man darf aber wünschen, daß hier allmählich tüchtige Veränderungen sich anbahnen, denn soweit es sich um ausgeprägte Vorkriegsmusik handelt, kann nicht gründlich genug aufgeräumt werden. Zu dieser Musik rechne ich vor allem das ziemlich ausgedehnte, noch während des Kriegs geschriebene Chorwerk „Auferstehung" des Müncheners Walter Courvoisier. Für mich ist in einem derartigen, schlechten Liszt spiegelnden Werk fast alles unecht, wobei ich gut weiß, daß sich dessen der Komponist nicht bewußt ist. Er weiß nicht, daß sein Pathos hohl ist, seine Mittel dick aufgetragen, daß alles — auch der mit knallenden Kontrastmitteln arbeitende Text nach Worten der heiligen Schrift — auf den Effekt angelegt, seine vokale Erfindung, die ebenso billige wie unnatürliche nachwagnersche ist — der Anfang sei ausgenommen — das Ganze etwa in der Art, wie man vor 25 und 30 Jahren baute. Gegen diese bewußt und unbewußt unwahre Musiziererei — mir schon lange vor dem Kriege ein Greuel — hat sich auch mit Recht die modernste Musik gewendet, und weil es ihr nicht gelang, innerlich vorzugehen und den Geist, die „Gesinnung", mit den künstlerischen Mitteln verwechselte, kann eine derartige Musik auch heute noch ihr Dasein führen. Aber ihre Tage werden hoffentlich gezählt sein, nur schlichte Wahrheit, selbst wenn sie noch keine stärkeren Werte aufweist, kann uns besseren Zeiten entgegenführen. In diese Kategorie Musik gehört auch Hermann Ungers Konzert für Orgel und Orchester op. 45. Leb wohl, betrogene Betrügerzeit, und kehr nicht wieder, d. h. verabschiede dich zunächst einmal gründlich. Verbleichender Romantik, dabei mit einem Stich ins Schmissige und billig Lärmende, gehörten auch die eigentlichen Lieder Emil Mattiesens an, während er in den Balladen (von Prof. H. J. Moser vortrefflich gesungen), die mit Gefühlsentladungen verschonten, einiges sogar Treffliche bot. „Der Freier" wäre ein vollkommenes Stück, wenn nicht der Komponist am Schluß durch falsche geistige Einstellung und vielleicht die Sucht, äußerlich zu wirken, den Text verdürbe. Zur Romantik, aber modern aufgemacht, gehört auch Heinz Tiessens Duo für Violine und Klavier, op. 35. Ich habe einmal für derartige Musik einen sehr treffenden Ausdruck gelesen — ich glaube, er stammt von P. Bekker —, nämlich: Wildgewordene Romantik. Das trifft hier auf ein Haar zu; das Wilde verfehlt auch auf viele seines Eindrucks nicht.

Von diesen Werken ist zu dem Violinkonzert op. 21 von Max Trapp und die Variationensuite über ein altes Rokokothema für kleines Orchester op. 64 von I. Haas glücklicherweise ein recht beträchtlicher Schritt, auch deshalb, weil diese Komponisten Wirkliches können. Gefreut habe ich mich besonders über das — ganz ausgezeichnet von Havemann gespielte — Violinkonzert, und zwar deshalb, weil der Richard Straußsche, in Trapps zweiter Sinfonie so stark vorhandene Einfluß fast völlig zurückgedrängt ist, dann aber auch deshalb, weil ganze Stellen darin vorkommen, die zu stillem Lauschen

anregen und deretwegen man es auch öfters hören möchte; hoffentlich dringt es auch einigermaßen durch. Einer verblühenden Romantik ist auch der von Reger kommende Haas ziemlich aus dem Wege gegangen, und das kommt ihm heute immerhin zugute, besonders wenn er, so wie hier, bei seiner Natur bleibt und ein vorzugsweise humoristisches Werk schreibt. Neue Seiten zeigt es nicht, aber das ist schließlich auch nicht zu verlangen.

Weit zurück in frühere Zeiten führten zwei geistliche a cappella-Gesänge aus op. 71 von Robert Kahn, der dieser Tage seinen 60. Geburtstag feiert. Das sind in geradezu mendelssohnisch klassischer Reinheit gesetzte Stücke, ohne geringste nachromantische Spuren, absolut ehrlich und deshalb auch heute noch überzeugend, wie ja derartige Musik immer noch gebraucht wird, von den allerwenigsten aber noch in dieser Reinheit gegeben werden kann. Es war ganz gut, daß auch diese Art von Musik nicht fehlte, und wir sind immerhin soweit, daß darüber an Tonkünstlerfesten nicht mehr gelacht wird; was gerade auch vor dem Kriege der Fall gewesen wäre. Wir müssen wieder zu einer innerlich berechtigten Vielseitigkeit gelangen, d. h. dazu, daß jeder, der etwas Echtes kann und etwas zu sagen hat, es mit Mitteln tun kann, die er von innen heraus beherrscht. Echte und unechte Musik ist das erste künstlerische Kriterium, alles andere kommt nachher.

Wenig sei über die beiden Opern gesagt, Max Ettingers „Juana" (einaktig von Georg Kaiser) und die zweiaktige komische Oper des Schweizers Pierre Maurice. Ettinger hat in der „Judith" höhere Ziele offenbart, hier ist er grobschlächtig, steht tief unter dem interessanten, allerdings ebenfalls ziemlich roh gezimmerten Text und interessiert in keiner Beziehung. Von Maurice, der sich besonderer Sympathie beim Musikverein zu erfreuen scheint, wurde an einem früheren Fest eine erzlangweilige Oper zu Grabe getragen, die jetzige ist dieser gegenüber bedeutend besser, einigermaßen beweglich, verwendet auch den gesprochenen Dialog und kann vielleicht in einer feinziselierten Aufführung einen hübschen Erfolg erzielen. Die Aufführungen waren aber provinzial.

Auch über die Farblichtmusik des in München lebenden ungarischen Pianisten und Komponisten Alexander László nur ein paar wenige Worte. Es war insofern — aber nur insofern — ganz gut, die unglückliche Sache gerade an dieser Stelle zum erstenmal vorzuführen, als die Musiker die eigentliche Instanz in dieser Frage sind und sie denn auch gemeinschaftlich abwiesen. Beim Musikhören Farben zu sehen, ist vollkommen subjektiv, die gleichen Farben zu sehen kaum jemals vorkommend, nun sogar bestimmte Kaleidoskop-Bilder, das mutet alles wie Kinderstube an. Im einzelnen durfte aber von einem Musiker immerhin mehr erwartet werden, nämlich nicht derart Willkürliches. Bleiben wir nur dabei: Musik ist zum Hören und inneren Sehen. Wem das nicht genügt, der lasse die Musik in Ruh.

Die Hauptversammlung beschäftigte sich zur Hauptsache mit dem Erlaß der preußischen Regierung über den Privatmusikunterricht, d. h. mit der formalen Frage, daß der deutsche Musikverein trotz seiner Bemühungen, beratend mitwirken zu können, als nicht zuständig angesehen wurde. Das Ministerium hat hier außerordentlich schwere Fehler gemacht, Prof. Schünemann, dieses geschickt vertretend, stand auf einem verlorenen Posten. Es kam denn auch zu einer Protestkundgebung, die an anderer Stelle dieser Nummer zu finden ist. Aber auch dem Musikverein mag dieses Vorgehen des Ministeriums eine Warnung sein. Seit Jahr und Tag ist über innere Musikfragen an den Tonkünstlerfesten kein Wort gesprochen worden, letzten Jahres gab's die Komödie mit den Vierteltönen, dieses Jahr die mit der Farblichtmusik. Wie in früheren Zeiten müßte eine wichtige Musikfrage zur Erörterung gelangen. — Der Musikausschuß erfuhr teil-

weise Neuwahlen: die linksgerichteten Hindemith, Scherchen und Schünemann wurden — teils auf ihren eigenem Wunsch — ersetzt durch Bischoff, Bohnke und Keußler. Auch hier also eine starke Veränderung. In der Versammlung wurde S. v. Hausegger vom Rektor der Universität, die in ganz seltener Weise den Verein und das Fest ehrte, das Ehrendoktordiplom der philosophischen Fakultät feierlich überreicht.

Herzlich erfreut durfte man über die Orchester- und Chorverhältnisse in Kiel sein, wie ferner über die Gastfreundlichkeit der Stadt, die ebenfalls sehr scharf von der in Frankfurt geübten abstach. In Prof. Dr. F. Stein besitzt Kiel einen Musiker, der sich der großen, an ihn gestellten Aufgaben vollkommen gewachsen zeigte. Wir fassen alles in ein einziges, sehr bedächtig hingeschriebenes Wort, daß er nämlich der deutschen Musik einen echten Dienst erwiesen hat. Eine wirkliche Überraschung bot der ganz ausgezeichnete Vortrag der manche bedeutende Schwierigkeiten besonderer Art bietenden Messe von Thomas. Daß übrigens ein reines Vokalwerk den Haupterfolg des Festes davontrug, läßt uns noch etwas Besonderes sagen:

Eine Vokalmusik, die ihr Verhältnis zum Wort ganz anders regeln wird wie in den letzten fünfzig und mehr Jahren, ist eine der ersten Zukunftsforderungen und im Anmarsch, wenn wir wissen, was wir zu tun haben.

Reformen des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung

Von Wilhelm Schaun, Essen

I. Aus den Richtlinien für die Lehrpläne der höheren Schulen Preußens.

Der Musikunterricht soll die im Kinde sich regenden musischen Kräfte, soll Gefühl, Phantasie, Gestaltungswillen und Gestaltungsvermögen von der musikalischen Seite her entwickeln und dadurch der gesamten Persönlichkeitsbildung, auch der ethischen Erziehung, dienen.

Ausgangspunkt des Musikunterrichts bildet die Erziehung zum nichtbegleiteten Gesange; neben ihm ist auf allen Stufen die Instrumentalmusik und der begleitete Gesang zu pflegen. Hierbei muß der Musikunterricht als ein wesentliches Ziel im Auge behalten, auch von der Schule her am Aufbau einer neuen Haus- und Gesellschaftsmusik mitzuarbeiten und den Chorvereinen einen gründlich vorbereiteten Nachwuchs zu sichern.

In Zusammenhang mit der Durcharbeitung vokaler und instrumentaler Werke ist die musikalische Anlage der Schüler allseitig und planmäßig zu entwickeln: Aktivität des Gehörs, Vermögen unmittelbarer Erfassung und Darstellung des Rhythmus, Beherrschung des Kräftespiels von Spannung und Lösung in Tonfolge und Zusammenklang, Sinn für organisches Werden der Form.

Auf dieser Grundlage ist die Fähigkeit zum bewußten und vertieften Erleben einer Melodie an ein- und mehrstimmigen Beispielen und Versuchen eigener Motiv- und Melodieerfindung zu wecken und zu pflegen und dadurch ein aktives Erleben auch größerer musikalischer Werke anzubahnen.

Schließlich soll der Musikunterricht die Jugend auch befähigen, die Bedeutung der Musik im Leben des einzelnen und der Gesamtheit, namentlich in unserer deutschen Kultur, zu würdigen, und zu begreifen, daß die Musik nicht Sache einer einzelnen Berufsschicht, sondern ein Quell der Erhebung und Freude für alle Volkskreise ist.

Der Schwerpunkt dieses allgemeinen Lehrzieles liegt in der Hervorhebung des persönlichen Erlebnisses. Dadurch wird der Musikunterricht erst ethisches Erziehungsmittel, hilft beim Kulturaufbau durch Anbahnung einer neuen Haus- und Gesellschaftsmusik

und der Sicherung eines den Chorvereinen zugute kommenden Nachwuchses. Abgesehen von der starken Betonung der in unserer Zeit zum Abgott erhobenen „schöpferischen Kraft" des Schülers stellt das allgemeine Lehrziel der Musik einen Aufgabenkreis, der erfreulicherweise weit über das hinausgeht, was unsre Lehrpläne bis heute als Zweck und Ziel der Schulmusik erstrebten. Und damit scheint all das erfüllt zu sein, was in Denkschrift (1923) und Erlaß (1924) des Ministeriums in zeitgemäß rhetorisch bestrickendem Wortaufwande an paradiesisch anmutenden Zuständen zu erwarten war. Schon in meinem Aufsatz zur Schulreform (s. Novemberheft des letzten Jahrgangs) habe ich in dieser Zeitschrift auf die Lücke hingewiesen, die zwischen der Denkschrift und dem Erlaß offen zutage lag. Und wenn man die ausgedehnten und eingehend gehaltenen methodischen Bemerkungen mit der erfreulich starken Unterstreichung des Zusammenhanges des Musikunterrichts mit den andern Lehrgebieten zur Kenntnis genommen, dann bekommt man angesichts der Größe des Aufgabenkreises und der Fülle des Stoffes den Eindruck, daß hier wieder einmal sehr viel papierne Arbeit geleistet ist und man sich doch etwas weit aus der Sphäre der realen Wirklichkeiten entfernt hat. Theorie und Wirklichkeit können in ihren Gegensätzen nicht schärfer beleuchtet werden als durch die Ausführungen der Richtlinien selbst. Dort heißt es:

Der Musiklehrer befindet sich, namentlich an den einfachen Anstalten für die männliche Jugend, zurzeit in der schwierigen Lage, die hier gestellten umfassenden Aufgaben bei einer, besonders auf Mittel- und Oberstufe, noch nicht ausreichenden Stundenzahl erfüllen zu sollen. Diese Verhältnisse nötigen ihn, die der Entwicklung der musikalischen Begabung dienenden Übungen im wesentlichen in den engen Zeitraum der beiden ersten Schuljahre zusammenzudrängen. Der daraus hervorgehenden Gefahr allzu starker Beschränkung des Liedstoffes ist auf allen Stufen durch äußerste Konzentration und Ökonomie des Unterrichts, vor allem durch die organische Verbindung des Übungsstoffes mit der Liedpflege, zu begegnen; es ist zu vermeiden, daß der praktische Liedgesang in der Schule leidet.

Eine weitere Illustration sehe ich in den Stundentafeln, die den einzelnen Anstalten für die Klassen IV—I empfohlen werden. Warum denn nicht befohlen? Wenn ein Erlaß neue Unterrichtsziele und -wege aufstellt, dann darf die Behörde auch nicht vor der Anordnung der zur Durchführung notwendigen Stundentafeln zurückschrecken. Sonst bleibt alle Reform doch immer nur Schreibtischmusik, an der sich der Herausgeber allenfalls berauschen kann, die aber für den Praktiker auch weiterhin nur Zukunftsmusik bedeutet. Allem Anschein nach setzt man aber den trotz aller Erfahrung nicht tot zu kriegenden Idealismus der Schulmusiker in Rechnung und öffnet damit in wohlwollender Weise der „freien Betätigung" ein „verdienstvolles" Arbeitsfeld. Wörtlich heißt es:

Auch sollte der Musiklehrer sich angelegen sein lassen, ein freiwilliges Zusammenmusizieren der Schüler außerhalb der Lehrstunden, wenn möglich auch durch eigene Mitarbeit, nach Kräften zu fördern. — Und an andrer Stelle: Ganz besondere Aufmerksamkeit hat der Musiklehrer denjenigen Schülern zu schenken, die nach Erlangung des Reifezeugnisses sich dem Berufe des Volksschullehrers zu widmen beabsichtigen.

Damit sei zugleich wie an anderer Stelle nochmals darauf hingewiesen, was die zukünftige Lehrerbildung und damit unsre Volksmusikkultur aus diesen, dem Fortschritt zugedachten Richtlinien zu erwarten hat. Auf dem darnach in der Praxis Erreichbaren läßt sich die musikalische Vorbereitung der Volksschullehrer nicht aufbauen. Das ist sehr betrübend und läßt auch nach dieser Seite hin nicht besonders zukunftsfroh werden.

* * *
*

II. Aus den Bestimmungen über den Privatunterricht in der Musik:

Nach einem Rückblick über die Unzulänglichkeiten der bisher getroffenen Maßnahmen auf diesem Gebiete und Erwähnung der Notwendigkeit gesetzlicher Regelung betont der Erlaß, daß mit Verordnungen allein wenig getan ist, wenn nicht Hand in Hand damit eine nachdrückliche Förderung anerkannter Musikpädagogen und die Kräftigung einer neuen Generation von Musiklehrern geht, damit eine entscheidende Wendung im Gesamtwerk der Musikerziehung erreicht werden kann.
Die allgemeinen Bestimmungen sind in drei Abschnitte gegliedert: 1. Musiklehranstalten, 2. Privatmusiklehrer, 3. Staatliche Prüfung für Privatmusiklehrer.

Musiklehranstalten dürfen nur mit staatlicher Genehmigung gegründet werden, unterstehen der Aufsicht der Regierung und können durch Fachberater revidiert werden. Unterschieden werden: Konservatorien, an denen staatlich geprüfte oder staatlich anerkannte Musiklehrkräfte unterrichten. Erforderlich ist Unterricht in mehreren Fächern und ein Lehrplan, der die allgemeine musikalische Bildung berücksichtigt. Konservatoriumsleiter sind verpflichtet, die staatliche Prüfung abzulegen, sofern sie nach dem Inkrafttreten des Erlasses ein Konservatorium übernehmen.

Musikseminare dienen der Vorbereitung auf die staatliche Prüfung. Die Leiter müssen ebenfalls die Prüfung abgelegt haben, bezw. anerkannt sein. Nach der Übergangszeit, die bis zum 1. April 1930 begrenzt ist, wird es überhaupt nur noch staatlich anerkannte Musikseminare geben.

Alle übrigen Anstalten fallen unter den Begriff „Musikschulen". Nur die Musikkapellen, in denen Jugendliche unterwiesen werden, müssen besonders geführt und beaufsichtigt werden. Auch hier wird die Leitung von der Befähigung des Lehrmeisters abhängig gemacht.

Privatmusiklehrer haben einen Unterrichtserlaubnisschein zu erwerben. Er wird auf Grund von Zeugnissen, Prüfungen und Leistungen erteilt. Wer vor dem 1. Oktober 1924 bereits unterrichtet und das 35. Lebensjahr überschritten hat, ist von dem Nachweis einer fachlichen Befähigung befreit.

Die staatliche Prüfung bringt Bestimmungen über Vorbildung, Haupt-, Neben- und Zusatzfächer und ist gegliedert in eine pädagogische und eine künstlerische. Im einzelnen sind die Forderungen nicht zu hoch gestellt. Im Mittelpunkt steht die Musikerziehung. Der Lehrer soll über sein Sondergebiet hinaus noch die Grundfragen schöpferischer Erziehung beherrschen. Pädagogische und musikalische Eignung, der Gesamteindruck des Bewerbers geben den Ausschlag. Dem erfolgreichen Bewerber steht das Recht zu, sich als „staatlich geprüft" zu bezeichnen. Die Prüfung ist zunächst nicht verbindlich, muß dagegen in Zukunft von Konservatoriums- und Seminarleitern abgelegt werden. Bewährte Künstler und Pädagogen können „staatlich anerkannt" werden. Die Anwendung des Erlasses soll nicht uniformierend wirken und nicht dazu führen, daß etwa auf dem Lande und in kleineren Orten die Musik ganz unterbunden wird, selbst wenn dort der Unterricht von musikalisch geringer geschulten Kräften erteilt wird. Sinn der Neuregelung ist eine stützendes und mithelfendes Eingreifen in die Pflege der Privatmusik zum Segen unsrer deutschen Musikpflege.

Schon am 28. April wurde der Erlaß von dem preußischen Staatsrat debattenlos angenommen, obwohl durch den Vertreter der Musik im Reichswirtschaftsrat, Herrn Hofrat Dr. Friedr. Rösch der Wunsch namhafter Verbände geäußert wurde, den Erlaß vor der endgültigen Beschlußfassung den Verbänden und damit der interessierten Öffentlichkeit zur Kritik zu unterbreiten. Hier nicht zu nennende Einflüsse haben dieses an und für sich doch ganz natürliche Verlangen vereitelt, ja vielleicht mit Absicht hintertrieben, und so steht man vor vollendeter Tatsache, einer in der republikanischen Staatsverfassung eigentlich merkwürdig anmutenden Erscheinung. Bezüglich der geschichtlichen Entwicklung der Bestrebungen auf dem Gebiete des Privatmusikunterrichts, die in diesem

Erlasse nun greifbare Form angenommen haben, sei nochmals ausdrücklichst darauf hingewiesen, daß es Verdienst des deutschen musikpädagogischen Verbandes ist, schon vor Jahrzehnten auf eine Neuordnung gedrängt zu haben. In zahlreichen Kongressen stand diese Frage der Musikerziehung im Mittelpunkte der Verhandlungen. Und wenn behördliche Maßnahmen so lange auf sich warten ließen, dann lag das wohl einesteils daran, daß daselbst das nötige Interesse fehlte, einem Qualitätsprinzip die Wege zu bahnen. Erst die „Begehrlichkeit der Masse" mit nicht sorglicher Scheidung des Quantitäts- und Qualitätsprinzips erreicht endlich die Formulierung dessen, was in seinen Grundtendenzen Vaterschaft des deutschen mus. Verbandes bedeutet. Aber auch nur in seinen Grundtendenzen; denn wo die Masse begehrt, kann Wein nur in verwässertem Zustande gereicht werden. So wird die langerstrebte Besserung des Musikunterrichtswesens und die Hebung des Künstler- und Pädagogenstandes auch vorerst nur einen papiernen Erfolg darstellen. Denn solange das allgemeine Bildungsniveau des Lehrstandes nicht zu seiner gesellschaftlichen Höherbewertung führt, solange Krethi und Plethi miteinander auf derselben Bank sitzen, wird die Anerkennung des Standesdaseins und damit des Einzeldaseins sich nicht durchsetzen können.

Allgemein versprach man sich von der Notwendigkeit des Unterrichtserlaubnisscheines eine Wendung zum Bessern. Wo aber soll das hinführen, wenn derselbe auch ohne genauen und ausreichenden Nachweis der Befähigung erteilt wird, ohne Nachweis z. B. für Leute über 35 Jahre, die nachweislich schon vorher unterrichtet haben? Das bedeutet Stabilisierung des Pfuschertums. — Schonung und immer wieder Schonung scheint Prinzip zu sein, wenn wir folgendes lesen: „Der Maßstab der fachlichen Vorbildung ist den örtlichen Verhältnissen anzupassen". Und nun folgt der Passus, der sich auf das Land bezieht. Unser musikalisches Kulturgut ist also dort bestens aufgehoben! Sicherlich auch bei denen, die zu ihrer Beruhigung zur Notiz nehmen dürfen: Die Anforderungen der Prüfung sollen nicht zu hoch gestellt werden, und — ausschlaggebend soll sein der Gesamteindruck des Bewerbers. Wo man also hinschaut, weder Fisch noch Fleisch, wo doch nur ein Entweder-oder helfen könnte. Nun fehlt noch, daß die Prüfungskommission die „geeignete" Zusammensetzung erfährt. Vielleicht bedient man sich auch hier der Schulaufsichtsbehörde, so daß der Schulrat als Vertreter der Regierung mit seinem Fachberater den amtlichen Anstrich gibt. Das ist übrigens ein Kapitel für sich, das der eigenen Abhandlung wert wäre. Aber wir Musiker lassen uns das einfach gefallen, wunderten uns nur, wenn wir einmal lesen würden: Zum Vorsitzenden der Dampfkesselüberwachungsgesellschaft ist der Musiklehrer X.. ernannt; als fachmännischer Beirat steht ihm zur Seite Dipl.-Ing. Y..!

Die Arbeit der Verbände ist also durch diesen Erlaß nun nicht etwa überflüssig geworden; im Gegenteil, sie ist notwendiger als je, soll es mit der Musikerziehung und -pflege vorwärts gehen. Also nicht die Hände in den Schoß legen, sondern weiterarbeiten an dem als richtig erkannten Ziele!

Goethes Singspiele in der klassischen Musik

Von Dr. Leopold Hirschberg

Ich fasse den Begriff des „Singspiels" für diese Arbeit etwas weiter, als es gewöhnlich geschieht, und ziehe das „Jahrmarktsfest zu Plundersweilen" sowie „Der Zauberflöte Zweyter Theil" mit in den Kreis meiner Betrachtung. Die alsdann zu behandelnden Dichtungen umspannen einen Zeitraum von mehr als einem Menschenalter (1773—1800)

und zeigen, daß Goethe noch bis in sein reifstes Mannesalter hinein der in der Jugend liebgewonnenen Form des „Singspiels" treu geblieben ist.

Ich gehe aber noch weiter, indem ich weltbekannte und vom Meister selbst später zur Selbständigkeit erhobene Gedichte aus dem Verband dieser Singspiele, in dem sie gewöhnlich zum erstenmal auftauchen, nicht herauslöse. Es ist nämlich ganz zweckmäßig, von Zeit zu Zeit wieder einmal zu sagen, daß z. B. der „Erlkönig" zuerst in der „Fischerin", das „Veilchen" in „Erwin und Elmire", der „Erste Verlust" in den „ungleichen Hausgenossen" und „Wer kauft Liebesgötter?" in der „Zauberflöte" stand.

Und nun ersteht ein lieblich-ernstes Bild vor unsern Augen: um die teils tief empfundenen, teils leicht geschürzten Verse des Dichters schlingen sich die Bilder unserer größten Tonmeister — Mozart, Beethoven, Spohr, Schubert, Loewe, Mendelssohn und Brahms — das Antlitz bald von Frohsinn verklärt, bald von Ernst erfüllt oder in Begeisterung erglühend. Zwar hat außer Schubert, dessen Musik zu „Claudine" leider zum großen Teil verloren ging, keiner von ihnen eines der Goetheschen Stücke vollständig mit seinen Tönen geschmückt — das blieb Geistern vom Rang eines Reichardt und Eberwein vorbehalten —, doch ward uns schon in den „Fragmenten" so viel des Schönen und Gewaltigen geschenkt, daß wir alle Ursache haben, zufrieden und dankbar zu sein. Beginnen wir nunmehr unsern Streifzug:

Jahrmarktsfest zu Plundersweilen. (1773).

Daß Beethoven bei seiner Komposition des Marmotte-Liedchens, die man ins Jahr 1790 zu setzen pflegt, den Originaldruck „ Neueröfnetes moralisch-politisches Puppenspiel" (Leipzig und Frankfurt 1774) vor sich hatte, ist nicht anzunehmen, da dieser schon damals selten gewesen sein dürfte. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß er den achten Band der Göschen-Ausgabe von 1789 benutzte, den er in dem kunstsinnigen Breuningschen Hause in Bonn vorgefunden haben mag. Jedenfalls steht fest, daß er dieser ersten Goethe-„Begegnung" eine ungleich größere Sorgfalt und Ehrfurcht zuwandte als seinen früheren Liedern („Schilderung eines Mädchens" und „An einen Säugling"), die allerdings textlich auch das Nonplusultra von Geschmacklosigkeit darstellen. Wenn nun das kleine Stücklein, von dem Beethoven nur die erste Strophe (mit der Änderung: „manches" aus „manche" und der Auslassung des „ich" in der dritten Zeile) niederschrieb, auf nichts weniger als auf den Titel eines Kunstwerks Anspruch erhebt, so ist doch durch die Verwendung der melancholischen a-moll-Tonart dem schwermütigen Charakter des Savoyarden-Volkes anmutig Rechnung getragen und durch die reichere Gestaltung der Begleitung bei der Wiederholung des Refrains für den gehörigen Nachdruck gesorgt. In den flüchtigen Figuren des kleinen Nachspiels:



glaubt man das dressierte Murmeltier tanzen zu sehen.

Erwin und Elmire. (1775/1787).

Da Mozart sein unsterbliches „Veilchen" nach dem von ihm selbst gefertigten Kompositionsverzeichnis im „Junius 1785" schrieb, so darf man wohl mit Sicherheit annehmen, daß ihm die Original-Ausgabe von „Erwin und Elmire" (Frankfurt und Leipzig 1775) oder wenigstens einer ihrer Nachdrucke als Vorlage diente. Es liegt durch-

aus keine Veranlassung vor zu glauben, daß er den Text aus der Komposition eines anderen (z. B. aus des Siegmund Freyherrn von Seckendorff „Volks- und andere Lieder, mit Begleitung des Fortepiano", Weimar 1779) geschöpft habe; und eine Goethesche Gedichtsammlung gab es 1785 noch nicht. Allerdings ist der große Meister in seiner Tonschöpfung über die Auffassung, die der Dichter bei der Niederschrift des anspruchslosen „Liedchens, das er [Erwin] wohl in so einem Augenblick dichtete", haben mochte, weit hinausgegangen. Es ist, als ob Mozart vorahnend den hohen poetischen Wert des unscheinbaren Einschiebsels erkannte und es zu einer wirklichen „Ballade" formte, als die es Goethe ja später in seine Sammlung aufnahm. Oder wollte er es absichtlich zu etwas Größerem machen, vielleicht um den Verlust des Geliebten in ein helleres Licht zu setzen und Elmirens Verzweiflung:

Erinnerst du mich daran! Schwebt mir's nicht immer vor Seel' und Sinn! Sing' ich's nicht den ganzen Tag? Und jedesmal, da ich's ende, ist mir's als hätt' ich einen Gifttrank eingesogen
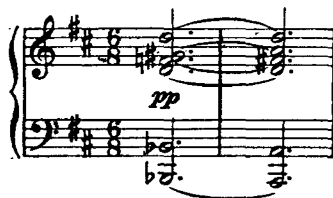
durch die Schönheit und Tiefe der Musik zu verstärken? Fast könnte man glauben, daß Mozart den Zusatz am Schluß: „Das arme Veilchen! es war ein herzig's Veilchen" sich von Elmire gemacht denkt, um auf des Mädchens „zärtliches liebes Herz", von dem Bernardo nach dem Verklingen des Liedes spricht, hinzuweisen. Über die Schönheiten des Werkes, das unbestritten für Mozarts Meisterstück auf dem Gebiet der Liederkomposition gilt, zu sprechen muß ich mir versagen; nur darauf will ich beiläufig hinweisen, daß Mozart wie Goethe „ertrat" schrieben und nicht „zertrat", wie es hundert neunundneunzig mal gesungen wird.

Claudine von Villa Bella. (1775/1787).

Den Reigen der Kompositionen eröffnet Beethoven mit der Arie des Crugantino. So müssen wir den Namen schreiben; denn wiewohl 1790, wo der junge Meister das Stück komponierte, die zweite Fassung bereits erschienen war, hat ihm doch die erste von 1776 im Ur- oder Nachdruck vorgelegen, die dem Tonmaler ja vielleicht mehr bietet als die spätere, in dichterischer Hinsicht aber tief unter ihr steht. Daß Goethe im Faust auf das „'raus, feurig, frisch den Flederwisch" zurückgriff, ist zu verstehen; aber auf das ziemlich greuliche:

Kling! Kling! Klang! Klang!
Dick! Dick! Dak! Dak!
Krik! Krak!

kann sich nun leider der verbrecherische Textskribent von „Hoffmanns Erzählungen" in seinem „Schauder"stück vom „Klein-Zack" berufen. Beethovens Tonstück zeigt zwar eine beträchtlich größere Anlage als die im gleichen Jahr entstandene „Marmotte", läßt aber den Genius seines Schöpfers nicht so sichtlich offenbar werden wie das kleinere, bescheidenere Lied, ausgenommen den echt Beethovenschen Schluß, wo sich ihm plötz-



lich für den „Neider" ein überraschend giftiges Akkordbild gestaltet, das bei den früheren Stellen gar nicht hervorgetreten war.

Von Schuberts Oper hat sich die Ouvertüre, ein frisches, das Ohr lebhaft anmutendes Werk, und der erste Aufzug erhalten; mit dem übrigen hat die Köchin des Hauses Hüttenbrenner, wahrscheinlich um dem Namen ihrer Herrschaft Ehre zu machen, den Ofen geheizt. Um was uns diese niederträchtige Baubo gebracht hat, ist gar nicht auszudenken; die vorhandenen Singstücke und das Fragment von „Liebliches Kind" aus dem zweiten Akt lassen uns nur kummervoll um das für immer Verlorene klagen. Im Jahr 1815 — dem Erlkönigjahr — geschrieben, atmet die Musik eine seltene Frische und Innigkeit, die sich namentlich in dem entzückenden Chor „Fröhlicher, seliger, herrlicher Tag!" mit dem anmutvollen Solo des Kindes äußert. Weniger gelungen erscheint mir Lucindes Ariette „Hin und wieder fliegen Pfeile", wogegen in den beiden Ariosos Claudines „Alle Freuden, alle Gaben" und „Liebe schwärmt auf allen Wegen" eine geradezu rührende Bescheidenheit und Schlichtheit den Hörer auf das wohltuendste berührt. Bemerkenswerte Beherrschung der Form verraten der erste Dreigesang (Alonzo, Lucinde, Pedro) und Pedros von jugendlichem Feuer durchglühte Arie „Es erhebt sich eine Stimme". Ein Vergleich von Rugantinos Lied mit der Beethovenschen Komposition ist schon aus dem Grunde unstatthaft, weil Schubert nach der zweiten Fassung von 1787 arbeitete.

Und endlich hat uns noch Brahms unter der Überschrift „Serenade", die übrigens nicht von Goethe stammt, das bezaubernde „Liebliches Kind" geschenkt. In der Begleitung hielt er sich streng an des Dichters Vorschrift („sich mit der Zither begleitend"). Mit seinen 26 Takten, von denen noch drei auf das Vor- bzw. Nachspiel kommen, gehört das Lied zu den einfachsten des Meisters und entfaltet trotzdem in so kleinem Raume eine erstaunliche Fülle harmonischer Schönheit. Aus den in fast jedem Takt hervortretenden Neubildungen von Akkorden und seltsamen Vorhalten erkennt man deutlich, wie Rugantino „bald gegen Claudinen bald gegen Lucinden gekehrt", seinen Vortrag eigentlich nicht zu einem richtigen Abschluß gelangen läßt, so daß er in der letzten Zeile das Wort „liebliches" wiederholen muß, um aus ganz fernliegenden Harmonien den Hafen der Grundtonart zu erreichen.

Jery und Bätely. (1779).

Sofort treffen wir in diesem neuen Abschnitt Brahms als einzigen der Großen wieder mit der ergreifenden Betönung des Zwiegesangs „Es rauschet das Wasser". Daß den tiefen Kenner und leidenschaftlichen Freund des deutschen Volkslieds gerade dieser gänzlich auf das Volkstümliche gestellte Text besonders anziehen mußte, ist klar; die altertümelnden Wendungen Goethes in der zweiten Strophe:

So auch mit der Liebe,
Der treuen, geschicht,
{ Sie wegt sich, sie regt sich,
{ Und ändert ihn nicht
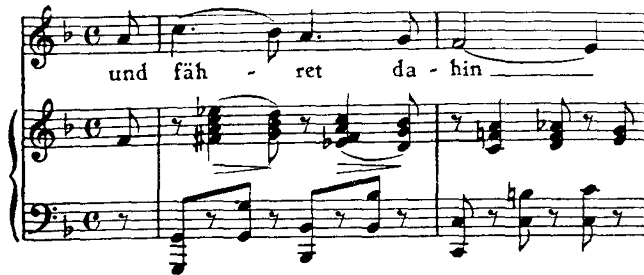
werden ihn geradezu entzückt haben. Indem er die beiden inhaltlich entgegengesetzten Strophen einer Frauen- und Männerstimme zuteilte, verfuhr er der Forderung des Dichters gemäß, der sogar bei der Aufnahme des Gedichts in die „Lieder für Liebende" diesen Gegensatz durch die Überschriften „Sie" und „Er" bezeichnet. Weniger hielt sich Brahms an Bätelys Auffassung von der Wesensart des Liedes:

Ich muß nur ein lustig Lied anfangen, daß er nicht gleich in seine alte Leyer einlenken kann.

Trotzdem schuf er darin ein Werk voll Tiefsinn und ernster Schönheit. Die harpeggierten

Akkorde des Vor- und Nachspiels mit ihrer sanften, ruhig dahinfließenden Bewegung rufen die Vorstellung des Wasserrauschens wach. Während der Gesang des Mädchens eine stille, nur an der Stelle:

(So ruhig rauschet die Liebe)



von einer leicht schmerzlichen und schnell sich auflösenden Dissonanz unterbrochene Heiterkeit atmet, setzt des Mannes Gesang sofort gehalten und bedeutend ein, steigert sich durch mehrfachen Taktwechsel zwischen $^4/_4$ und $^6/_4$ fast bis zur Begeisterung und Erhabenheit und zieht selbst die Mädchenstimme vorübergehend in seinen Ernst hinein. Kaum jemals ist in einem Kunstlied dichterisch und musikalisch der Volkston mit gleicher Meisterschaft getroffen und gewahrt worden; hier begegnete ein Genius dem andern und verstand, sich in dessen Seele zu versenken.

Die Fischerin. (1781/1782.)

Vielleicht wird es manch einer für überflüssig halten, wenn ich zunächst dem Hauptstück der „Fischerin", dem „Erlkönig" und seinen klassischen Kompositionen, hier einen ziemlichen Raum gönne. Man wird einwenden, daß über dieses Thema bereits so vielfach und ausführlich gehandelt ward, daß es sich füglich erübrigen dürfte, diese anscheinend geklärte Frage nochmals anzuschneiden. Aber ganz abgesehen davon, daß ich darin gegenteiliger Ansicht bin, dürfte gerade diese Sammelstelle volkstümlicher Gedichte, bzw. wirklicher Volkslieder, wie sie die „Fischerin" darstellt, ein besonders geeigneter Anlaß sein, um einmal endgültig die vielfach zerstreuten Diskussionen abzutun und die betreffenden Werke gemeinsam von einem Standpunkte — dem der Ballade — aus zu betrachten. Goethe hat das Gedicht ja mit Recht in diese Gruppe seiner Gedichte gestellt und damit den Tonsetzern die klare Richtschnur für ihr Vorgehen gegeben. Für unsere Besprechung hat also weder die Persönlichkeit des Dortchen, der die Worte ursprünglich in den Mund gelegt sind, noch die umgebende Szenerie das geringste Interesse. Bei einer Aufführung des Singspiels mag das Fischermädchen ruhig die kindliche Strophenmelodie der Corona Schröter oder eines anderen der hundert Erlkönig-Vertoner singen; es ist ganz gleichgültig, ob die eine ein bißchen schlechter oder besser ist als die andere — für uns handelt es sich nur um die Entscheidung der Frage: Wer unter den großen Tonmeistern hat die beste Ballade geschaffen?

Für gewöhnlich wogt der Streit hierüber zwischen Schubert und Loewe hin und her. Ich werde noch zwei Meister mit ihren Werken zu Worte kommen lassen: Beethoven und Spohr. Während die Tondichtungen der drei ersten in verhältnismäßig kurzem Abstand — 1815, 1817, 1810 — entstanden sind, verflossen bis zu Spohrs Komposition vierzig Jahre; sie trat erst 1856 ans Licht. Es macht fast den Eindruck, als sei nach den überwältigenden Werken der beiden Meister[1]) eine Art Erstarrung über die großen Ton-

[1]) Beethovens Skizze wurde erst 1897 bekannt.

schöpfer gekommen, so daß sie es gleichsam nicht wagten, dem die Musik doch förmlich herausfordernden Gedicht nochmals sich zu nahen, bis endlich ein nicht zu bezähmender innerer Drang dem greisen Spohr noch kurz vor seinem Hinscheiden die Feder zu einem neuen „Erlkönig" in die Hand drückte. —

Die Ballade muß inhaltlich und formell im Volkslied wurzeln, wenn sie ihre Eigentümlichkeit wahren will. Da nun das Wesen des gesungenen Volksliedes in der Strophe besteht, so muß für die gesungene Ballade ebenfalls die strophische Kompositionsweise maßgebend sein. Der Unterschied zwischen beiden besteht darin, daß für eine Ballade (bezw. Legende) nur in den allerseltensten Fällen und nur aus ganz bestimmten inneren Gründen die Melodie unverändert für alle Strophen beibehalten wird (wodurch sie sich eben gewissermaßen zum einfachen Volkslied wandelt), während als Regel nur die Beibehaltung des durch „Umbiegungen" dem wechselnden Inhalt des Gedichts angepaßten Grundmotivs zu gelten hat.

Es ist dies in gewissem Sinne weiter nichts als eine Umgestaltung der „Leitmotive", wie sie Richard Wagner in seinen Werken vornimmt; gerade aus dem Grunde, daß er in Loewes Balladen diese Kunst bereits aufs höchste entwickelt fand, mag er sich so innig zu diesem Meister hingezogen gefühlt haben.

Balladen, in denen die strophische Form zwar gewahrt wird, „Umbiegungen" aber nicht stattfinden, wie dies bei einer Anzahl vorloewescher Werke der Fall ist (nicht bloß bei den Komponisten des 18. Jahrhunderts, sondern auch vielfach noch bei Schubert), können demnach im großen und ganzen nur als für heutige Musikbegriffe ungenießbare Kuriositäten betrachtet werden[1]). —

Der „Erlkönig" ist die einzige echte Ballade (da „Mignon" und Mephistos „Flohlied" nicht hierher zu rechnen sind), die wir von Beethoven besitzen. „Besitzen" ist auch zu viel gesagt; denn nur ein Fragment ist auf uns gekommen, nach dessen mühseligster Entzifferung durch Nottebohm man sich allerdings ein wenigstens umgefähres Bild von der endgültigen Gestaltung des Werkes machen kann — vorausgesetzt, daß Beethoven bei der Ausführung wesentliche Änderungen nicht mehr vorgenommen haben würde. Die Konzeption der Tondichtung fällt wohl in Beethovens wichtigstes Goethe-Jahr (1810), in die Zeit, wo er „Mignon", „Wonne der Wehmut" und die Egmont-Musik schuf; und so läßt sich der Erfindung der Motive eine gewisse Größe nicht absprechen.[2]) Von einer Einheitlichkeit im Sinne Loewes ist aber nicht die Rede; die Geisterstimme namentlich — das Wichtigste, wie wir später sehen werden, wenn es sich um eine „Ballade" handeln soll — ist, wie bei Schubert, dessen Werk wir gleich hier heranziehen können, gänzlich aus dem Verbande des übrigen Tonbildes gelöst und als selbständige Melodie von sinnbetörendem Schmelz eingefügt. Wird man also beide Fassungen ihrer hohen musikalischen Schönheit und des hinreißenden Schwunges ihrer Phantasie halber gewiß lieben und bewundern, so muß man ihnen doch die Anerkennung als klassische Ballade versagen.
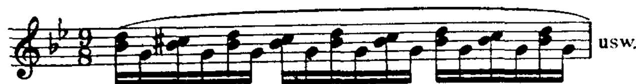
Nun aber Loewe. Ein ganzes Buch könnte man über die Fülle der in seinem „Erlkönig" angehäuften Genialitäten schreiben und würde doch kein Ende zu finden vermögen. Wie Schubert, der sein Werk als Achtzehnjähriger schuf, war auch er fast noch ein Jüngling, als ihm diese göttliche Eingebung zuteil wurde; er zählte 21 Jahre. Ver-

[1]) Keinem Vernünftigen wird es beifallen, einige Loewesche Werke dieser Art, wie „Graf Eberhards Weißdorn", das „Muttergottesbild im Teiche" und „Jungfräulein Annika" — sämtlich hohe Meisterstücke — in diese Kategorie zu setzen. Hier ist eben die Weise des Grundmotivs bereits so balladisch empfunden, die Stimmung außerdem so gleichförmig, daß sie nach dem Grundsatze: „Die Ausnahmen bestärken die Regel" zu beurteilen sind.
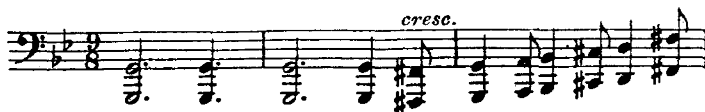
[2]) Man vergleiche den Schluß des „Erlkönig" mit dem des unsterblichen Larghetto „Clärchens Tod".

suchen wir wenigstens das Wesentlichste aus der dem Gedichte völlig ebenbürtigen Tondichtung wiederzugeben!

Die beiden Motive, die in mannigfachster Umbiegung das ganze Werk beherrschen, wollen wir das Motiv des „Waldwebens"[1]) und das „Reitmotiv" nennen. Sie treten sofort in der nur zwei Takte umfassenden Instrumentaleinleitung hervor und zwar jenes:
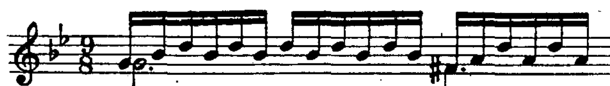


in der Ober-, dieses:



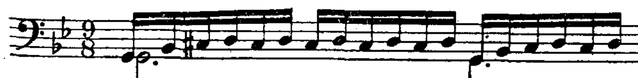
immer stärker werdend, in der Unterstimme. Noch kein eigentliches „Reitmotiv", sondern ein ferner Hufschlag in langsamen, schweren Rhythmen. Durch diesen Meisterzug hat der Tondichter den Dichter tatsächlich unterstützt. Denn die Frage der ersten Verszeile ist nur dann erschöpfend zu verstehen, wenn man nicht „Wer reitet", sondern „Wer reitet" deklamiert. Die Frage ist doch nur darum gestellt, um anzudeuten, daß das Auge im nächtlichen Nebel noch nichts zu unterscheiden vermag, und es wird stillschweigend vorausgesetzt, daß das Ohr etwas, und zwar ganz deutlich den Hufschlag eines Rosses, vernommen habe. Der Hufschlag kommt immer näher und näher (crescendo), jetzt ist alles in Augennähe (forte), und die Antwort „Es ist der Vater mit seinem Kind" kann erfolgen. Dieses großartige Crescendo des „Reitmotivs (erste Form)" macht neben der Singstimme auch das „Waldweben-Motiv" mit, als wenn ein starker Windstoß durch die dürren Blätter führe; dann verstummt es für zwei Takte unter den pochenden Klängen des „Reitmotivs (zweite Form)" einer geschlossenen Akkordmasse:



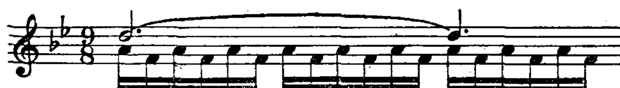
um leise und leicht verändert:



wieder zu erwachen und sogar vorübergehend in die Unterstimme zu treten,
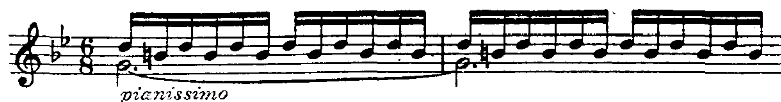


wo es während des ersten Zwiegesprächs zwischen Vater und Kind (im ganzen elf Takte) verweilt. Kaum ist aber das letzte Wort der beruhigenden Antwort des Vaters verhallt, so erscheint es wieder in der Normallage — aus der es nun überhaupt nicht mehr weicht — um durch die Neuformung:



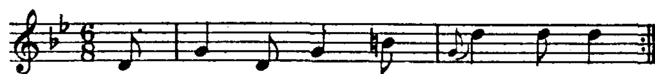
den Übergang zur Geisterstimme vorzubereiten. Denn die Worte des Geistes vernimmt nur der vom Fieber geschüttelte Knabe; der Vater, dessen gesunde Sinne nichts von den Gesichts-

[1]) Ich entlehne diese Bezeichnung absichtlich Richard Wagner.

und Gehörshalluzinationen des kranken Kindes vernehmen, hört nur das Säuseln des Windes in den dürren Blättern. Die Aufgabe des Tondichters bestand also darin, Wirklichkeit und Traumleben durch ein einziges Motiv auszudrücken, wobei jegliche Rücksicht auf sinnbetörenden Wohlklang (cf. Beethoven und Schubert) fortzufallen hatte. Dieser konnte nur so weit erstrebt werden, als dadurch nicht eine Zertrümmerung des Motivs erfolgte. Ich betrachte nun gerade diese „Umbiegung" für eine der größten Offenbarungen der deutschen Musik, indem mit der unglaublichsten Einfachheit — der eigentlichen Kunst des Genies! — durch die Umformung zum Dur-Dreiklang:



das vorherige Rauschen (im Sinn des Vaters) zum heimlich lockenden Flüsterhauch des Geistes (im Sinn des Kindes) wird. Völlig körperlos bleibt einzig und allein dieser Urakkord während der Reden des Geistes bestehen:



Vom „Reitmotiv" haben wir während dieser ganzen Zeit nichts vernommen; abermals ein hervorragender Gedanke. Denn die erste Frage des Kindes:

Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?
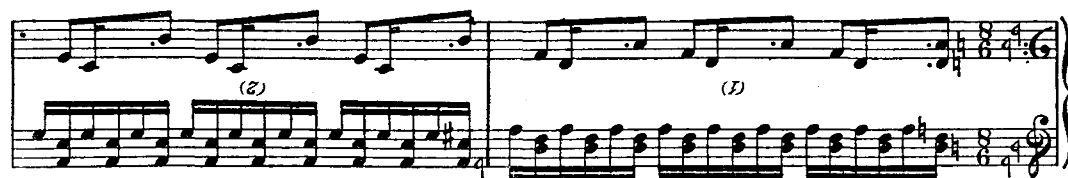
hält der Vater offenbar noch für so belanglos, daß er sie als Gesichtshalluzination mit den Worten: „Mein Sohn, das ist ein Nebelstreif" abtut; er hält es auch gar nicht für nötig, schon jetzt das Pferd zum Weiterritt anzutreiben. So tritt nun mit der Stimme des Erlkönigs eine Gehörshalluzination hinzu. Während der auf dieser basierenden erneuten Frage des Kindes aber erklingt nunmehr deutlich der fast hämmernde Hufschlag des Rosses in der Unterstimme:

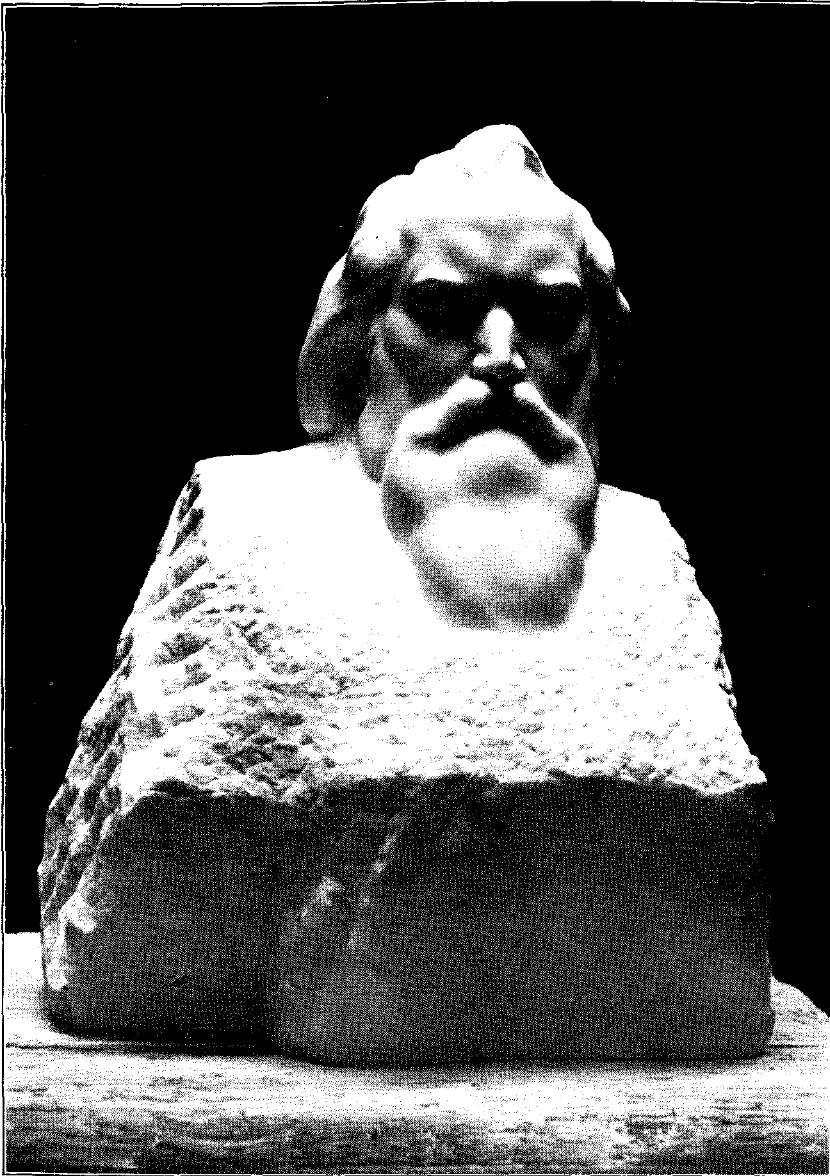


in der Oberstimme aber das zum Windsgeheul verstärkte „Waldweben-Motiv":



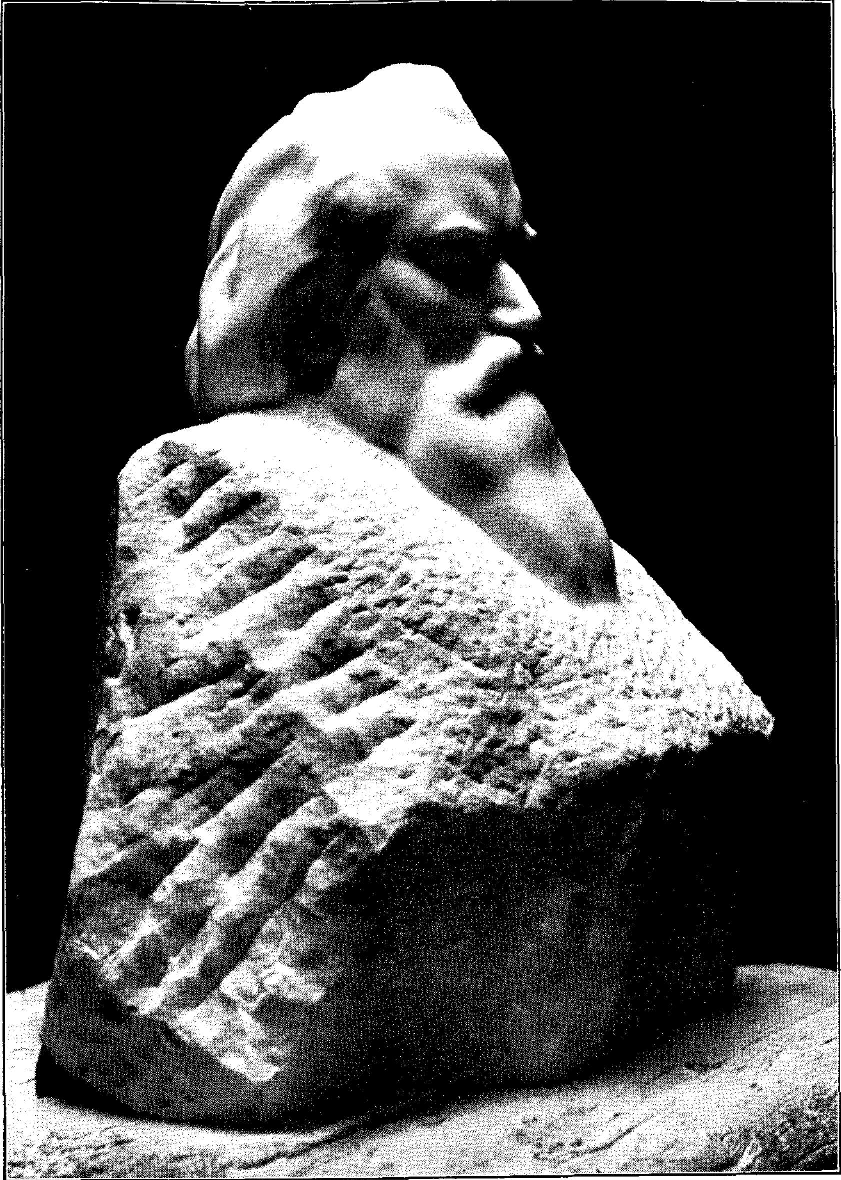
Das Roß ist also bereits unruhig geworden, steht aber noch immer. Erst nach der, schon mit größerem Ernst gegebenen zweiten Beruhigung des Vaters macht es, scheu geworden, den ersten Satz zum Galopp (Unterstimme):





Brahms-Büste
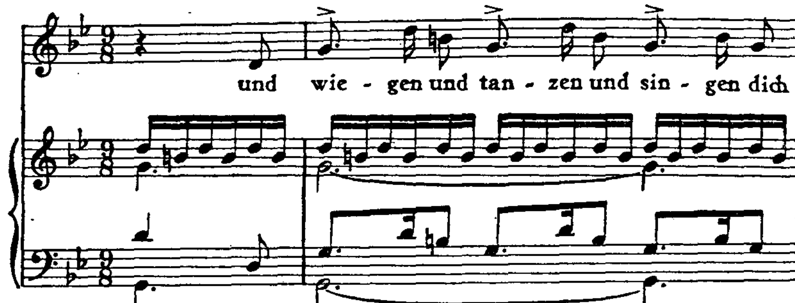
Von Albrecht Leistner. Leipzig 1925



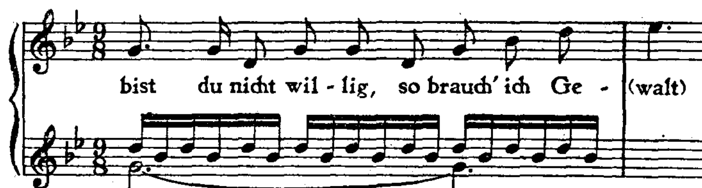
Brahms-Büste

Von Albrecht Leistner. Leipzig 1925
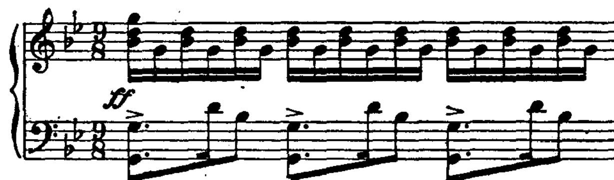
Diese neue (dritte und letzte) Form des „Reitmotivs“[1]) huscht hier (Takt 1) nur ganz vorübergehend vorbei; denn in Takt 2 hat der Reiter bereits die Zügel angezogen und das durch das Gebrause (Oberstimme) geängstigte Roß beruhigt. Als ein psychologischer Meisterzug von seltener Tiefe ist nun das Auftreten dieses „Reitmotivs“ im zweiten Verlockungsgesang:



zu beurteilen. Die Umnebelung der Sinne des fiebergeschüttelten Knaben ist hier bereits so weit vorgeschritten, daß er die beiden Geräusche — das Flüstern des Erlkönigs und das Schlagen der Pferdehufe — nicht mehr auseinanderhalten kann; deshalb erklingt auch die Geisterstimme in einer ungemein zarten Variante des „Reitmotivs“, wie sie aber nur einmal, und gerade hier, hervortreten durfte. In der Drohung endlich, die die Katastrophe herbeiführt, tritt im letzten Takt des Erlkönig-Gesanges:



zum ersten und einzigen Mal der Moll-Dreiklang auf, und in der letzten Strophe entwickeln sich endlich beide Grundmotive:



zu Wagnerscher Urgewalt.

Alle Erlkönig-Kompositionen müssen dieser Loeweschen gegenüber zurücktreten; das Geheimnis seiner hehren Balladenkunst ward in ihr der Welt offenbar; hier haben wir das Richard Wagners einzig würdige Drama. (Schluß folgt.)

[1]) Jedem fällt übrigens sofort die absolute Übereinstimmung dieser Tonreihe mit dem bekannten „Reitmotiv der Walküren“ auf, wozu nur bemerkt sein möge, daß Loewes „Erlkönig“ 40 Jahre vor dem „Ring des Nibelungen“ entstand.

Zu der neuen Brahms-Büste von Albrecht Leistner

Von Prof. Julius Klengel

Meine persönlichen Beziehungen zu Johannes Brahms und Max Klinger bilden die Höhepunkte meines künstlerischen Daseins. — Schon in einer Zeit, da Brahms als Neuerer von manchen Berufsmusikern verkannt wurde oder nicht verstanden werden wollte, ahnte ich als Jüngling, daß das ein ganz Großer war, vor dessen Werken mein jugendliches Gemüt gewarnt wurde. — Ich habe dann von seiner ersten Sinfonie an alle Schöpfungen des Meisters mit dem Bewußtsein begrüßt, Offenbarungen eines Genies miterleben zu dürfen. — Meine Bekanntschaft mit Brahms datiert lange zurück, als ich noch ein Jüngling mit lockigem Haar war.

Trotz einer scheinbar rauhen Außenseite war Brahms der liebevollste, gütigste Mensch, den man sich denken konnte. Mir persönlich war er ein Förderer alles Schönen und Guten, das ich in meiner Kunst erstrebte. Seine sarkastischen Bemerkungen durfte man nie ganz ernst nehmen, am liebsten war es ihm, wenn man den Versuch machte, ihm in ähnlicher Weise zu erwidern. Dann wurde er sofort wieder liebenswürdig und gut und sprach mit heiligem Ernst über Bach oder Beethoven.

Warum ich dies schreibe, das doch bekannt genug ist dank vieler biographischer Versuche, dem großen Mann näherzukommen? Weil durch die einfach geniale Auffassung des Brahmsschen Geistes in der herrlichen Büste unseres Meisters Leistner in mir alte und schönste Erinnerungen geweckt worden sind, die mit dem Begriff „Brahms" zusammenhängen. Ich finde die Büste wundervoll im Ausdruck, in der Ähnlichkeit und in der Charakteristik des großen Künstlers und Menschen. Ich finde das Sinnende im Wesen des Meisters ebenso hervorragend gedeutet wie die erhabene Größe des unsterblichen Künstlers. — Daß Leistner, ohne Brahms persönlich je gesehen oder gekannt zu haben, ein solches Meisterwerk schaffen konnte, ist ein Beweis, wie sehr er durch die Werke von Brahms inspiriert sein muß. Wir aber müssen uns glücklich schätzen, einen Künstler den unsrigen nennen zu dürfen, der uns mit einer solchen Gabe beschenken konnte.

Zu der Leistnerschen Brahms-Büste[1]) existieren u. a. vier große Kohle-Zeichnungen als Studien, die Einblick in die ernste, sich vertiefende Vorarbeit des Bildhauers geben und zeigen, wie, vom Menschen Brahms ausgehend, das Geistig-Schöpferische des Künstlers gesteigert und betont und als Resultat endlich im Marmor, monumental vereinfacht, verwertet wurde.

Es wäre zu erhoffen, daß diese interessanten Brahmsstudien in neuer geplanter Vervielfältigung für geringe Kosten erworben werden könnten, was sicher von der großen Brahms Gemeinde des In- und Auslandes mit Freuden begrüßt würde.

[1]) Anm. d. Schriftl.: Die Büste ist auch in Bronze-Abgüssen vom Stein-Original käuflich zu haben. Anfragen von Interessenten erbeten an den Künstler: Leipzig, Kaiserin Augustastraße 12.

Musik und Musikwissenschaft

Glossen zum Leipziger musikwissenschaftlichen Kongreß

Von Dr. Alfred Heuß

Der erste wissenschaftliche Kongreß der noch während des Krieges gegründeten deutschen Musikgesellschaft hat nun endlich, nach verschiedenen Verschiebungen wegen der Ungunst der Zeiten, in den Tagen vom 4. bis 8. Juni in Leipzig stattgefunden und gibt billigermaßen Veranlassung, sich über einige Fragen auszusprechen, die an dieser Stelle sonst nur gestreift werden können. Denen die deutsche Musikwissenschaft immerhin eine innere Angelegenheit bedeutet, hat der Kongreß viel zu denken gegeben und zwar im kritischen Sinn. Denn hierüber, daß er wenig glücklich gewesen ist, kann ein Zweifel nicht bestehen, so daß die Frage nach den inneren Gründen gestellt werden müßte. Äußerlich mag die Organisation einen nicht geringen Teil der Schuld tragen, dann auch der Umstand, daß knapp dreiviertel Jahr vorher ein musikwissenschaftlicher Kongreß in Basel stattgefunden hatte, an dem die deutsche Musikwissenschaft den Löwenanteil bestritten hat, zugleich sich aber auch etwas ausgegeben haben mag. Jedenfalls stand der Basler Kongreß, wie nunmehr auch dem soeben bei Breitkopf und Härtel erschienenen Kongreßbericht entnommen werden kann, bedeutend höher als der Leipziger, dessen Überfülle an Vorträgen — stark über hundert — die innere Armut nicht nur nicht verbarg, sondern gerade offenbar machte. Da es denn auch zweifelhaft sein dürfte, ob ein halbwegs vollständiger Kongreßbericht zustande kommt, erscheint es auch aus diesem Grunde geboten, sich über den Kongreß auszusprechen. Natürlich nur, soweit es im Interesse einer künstlerischen Musikzeitschrift wie der unsrigen liegen kann.

Vergleicht man die heutige deutsche Musikwissenschaft in ihren wichtigsten Gebieten mit der vor dem Kriege, so fällt eine starke Verschiedenheit ohne weiteres auf, sofern die Problemstellung zu einem guten Teil eine ganz andere geworden ist, abgesehen davon, daß früher mehr im Hintergrund stehende Gebiete, wie z. B. das Mittelalter, heute eine ganz andere und weit wichtigere Rolle spielen. Kurz, seit 1914 ist ein Umschwung erfolgt, und zwar, wie sich nachweisen ließe, teilweise in unmittelbarem Zusammenhang mit sonstigen geistigen Strömungen unserer Zeit. Daß nun gerade über diese Veränderung nicht gesprochen wurde, doppelt nötig an dem ersten Kongreß der Gesellschaft, und man sich Rechenschaft zu geben suchte, wo man steht und worauf denn eigentlich gezielt wird, zeigt, daß die deutsche Musikwissenschaft zurzeit ohne einheitliche Führung ist, die sichtbar — und auch unsichtbar — die Fäden in eine Hand zu nehmen wüßte. Welche Unklarheit und Meinungsverschiedenheit über prinzipiell wichtige Fragen bei den einzelnen Vertretern der Musikwissenschaft herrscht, zeigte nun offenkundig ein öffentlicher, allgemeiner Vortrag eines der ersten Vertreter der heutigen Musikwissenschaft, Prof. Dr. A. Scherings über das Thema: Musikwissenschaft und Kunst der Gegenwart, eine Frage also, die, von grundsätzlicher Bedeutung nicht für die Musik, wohl aber ihre Wissenschaft, denn doch eine einigermaßen übereinstimmende Beantwortung gerade von seiten der Musikwissenschaft erfahren müßte. Unmöglich kann dies der Fall sein, denn es fiele nicht schwer, eine sogar entgegengesetzte Auffassung zu vertreten wie der Vortragende, der es als gegebene Tatsache ansah, daß die jetzigen Beziehungen zwischen Musik und Musikwissenschaft bedauerlicherweise äußerst locker seien, während sie vor allem im Mittelalter — der kolossale Sprung mußte bezeichnenderweise gemacht werden — sehr enge gewesen seien. Abgesehen davon, daß

das Mittelalter mit seinen vollkommen anderen künstlerischen Verhältnissen für die heutige Zeit nicht herangezogen werden kann, läßt sich mit dieser Auffassung beim besten Willen nicht durchkommen, und es sei nur wenigstens auf einiges hingewiesen, das auf ein ganz anderes Verhältnis zwischen den beiden Instanzen schließen läßt. Ein Max Reger ist ohne Riemanns wissenschaftliche Durcharbeitung der Harmonik nicht recht denkbar und damit die Entwicklung der deutschen Tonkunst bis hart an die Grenze der Atonalität zum Teil ebenfalls nicht, der Exotismus in der modernen Musik — heute bereits etwas verblüht, aber für die Entwicklung ebenfalls sehr wichtig —, die Bekanntschaft mit fremden Tonsystemen verdankt die Musik nicht zum wenigsten wissenschaftlichen Forschungen, Kurths Buch vom linearen Kontrapunkt hat für die Erkenntnis Bachs wenig, sehr viel aber für die heutige Musik zu bedeuten, und wer noch etwas genauer die Verhältnisse beurteilen kann, findet, daß ein nicht geringer Teil unserer Musiker weit mehr wissenschaftlich denkt als künstlerisch, sie sich angelegentlich mit Fragen abgeben, an die frühere Musiker auch nicht eine Minute aufgewendet hätten. Daß heute die ganzen Lehrmethoden auch eine wissenschaftliche Behandlung erfahren, ein Gesang-, Violin- oder Klavierlehrer auch so etwas wie ein Physiologe sein möchte — ob er Künstler ist, spielt bald nur eine Nebenrolle —, alles derartige führt sich auf recht nahe Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft zurück. Dann aber das Positivste in dem Verhältnis: die Durchdringung unseres ganzen Musiklebens mit älterer, gesunder Musik. Wohl haben hierzu einst praktische Musiker den Anstoß gegeben, aber die weitere Ausgestaltung darf die Musikwissenschaft auf einer goldenen Seite buchen, wie sie es gewesen ist, die ein fundiertes Wissen über frühere Aufführungsverhältnisse geschaffen hat. Heute vermag jeder besser gebildete Musiker mit älterer Musik ganz ordentlich umzugehen, was noch vor zwanzig Jahren nicht der Fall gewesen war und auch nicht verlangt werden konnte. Auch auf die wissenschaftliche „Durchleuchtung" der jüngsten Musik muß hingewiesen werden, da der Redner gerade davon ausging, die wenigen Vorträge über Probleme der zeitgenössischen Kunst seien ein Beweis für seine Grundanschauung. Abgesehen davon, daß ein recht vom Zufall abhängiger Kongreß keineswegs zum Maßstab genommen werden kann und er übrigens zeigte, daß sogar eine ganze Sektion (Jugenderziehung) sich an den Kongreß drängte, um gewissermaßen den wissenschaftlichen Segen zu empfangen, aus welchem Grunde auch Haba mit seiner Vierteltonmusik gekommen sein mochte — denn die praktischen Musiker haben hiervon bereits die Nase voll —, abgesehen von dem allen, zeigt sich vielmehr, daß die Musikwissenschaft ganz erheblich an den Problemen der modernen Musik teilnimmt. Eine ihren Zielen dienende Zeitschrift wie der „Melos" wird und wurde sehr stark von Männern der Musikwissenschaft gespeist, und wenn hier das meiste den großen Bach herunterfließt, so liegt dies an Gründen, die nun eben für das Verhältnis der Musikwissenschaft und der zeitgenössischen Musik sehr bezeichnend ist. Denn, kurz gesagt, ist diese in ihrer Reaktion zum 19. Jahrhundert zwar nicht wissenschaftlich gezeugt, arbeitet aber mit einer derart intellektuell wissenschaftlichen Einstellung, d. h. erborgt sich derart vieles durch die wissenschaftliche Forschung Gereichte und Vorbereitete, daß man sich eigentlich nicht darüber zu wundern brauchte, warum sie in so „jugendlicher Schönheit" prangt — natürlich liegen die Gründe auch anderswo —, warum so manche Musikgelehrte von ihr angezogen wurden und sie nun eben auch daran gingen, die moderne Musik zu „beweisen" und mit früherer Tonkunst zu vergleichen. So viel ist jedenfalls schon heute sicher, daß moderne Musik und Musikwissenschaft untrennbar miteinander verbunden sind, wobei es nichts verschlägt, daß viele Musikforscher sich weder um die zeitgenössische

noch die Musik des 19., ja selbst des 17. und 18. Jahrhunderts kümmern. Die heutige Musikwissenschaft ist — und das zeigte gerade auch der Kongreß — ein so vielverzweigtes, sich noch immer erweiterndes Ganzes, daß für grundverschiedene Arbeiten Raum ist.

So kommen wir denn auch zur Gegenfrage; Hat sich die Musikwissenschaft der heutigen Lage gewachsen gezeigt? Schering machte die Bemerkung, daß, wenn heute ein Wagner erschiene, die Musikbetrachtung sich nicht blamieren und daß, wenn nun einmal in einigen Jahrhunderten in Vierteltönen Musik gemacht, also ein ganz anderes Tonsystem herrschen würde, man sich eben mit dieser Tatsache abzufinden habe. Das letztere stimmt, laufen die Menschen in einigen hundert Jahren tatsächlich auf den Händen, so ist's nun einmal so. Aber ich muß vom heutigen Standpunkt, in Übereinstimmung mit natürlichen Gesetzen, die Kraft aufbringen können, zu sagen, daß es sich dann um Naturverhältnisse handelt, die dem bis dahin zur Ausbildung Gebrachten widersprechen, und werde ihnen auf Grund ihrer Naturwidrigkeit entgegentreten. Das erste und letzte Ziel einer echten Kunstwissenschaft kann nun immer nur darin bestehen, das Naturgesetzliche, das Bleibende, Seiende in der Erscheinung Flucht aufzudecken, und kann sie das, gegründet auf durchdringenden Geist und gesunden Instinkt, so wird sie dastehen als etwas fest Gegründetes, wird dann auch eine Instanz sein, an die man sich wirklich halten kann. Ist dies bei der heutigen Musikwissenschaft der Fall? Leider muß man mit einem sogar sehr bestimmten Nein antworten. Von der Stellung zur modernen Musik sei abgesehen, wer aber beobachten kann, wie die heutige Musikwissenschaft in entscheidenden Musikfragen durchaus von Zeitströmungen abhängig ist, z. B. den ganzen Musikrummel mitmacht, daß die Musik und ihre großen Meister rein musikalisch zu erklären seien, oder wer dem beschämenden Schauspiel zusieht, wie die Musikforschung hinter der Kunstwissenschaft her ist, sich von ihr Brocken abbettelt und diese in geradezu sklavischer Abhängigkeit verarbeitet —, wer das alles nicht nur sieht, sondern auch seinem Werte nach beurteilen kann, der weiß, daß es heute eine geistig selbständige, fest in sich gegründete Musikwissenschaft nicht gibt, sie keine Instanz ist, an die sich, als über modischen Zeitströmungen stehend, der Aufschluß Suchende vertrauensvoll wenden könnte. Der Grund liegt schließlich darin, daß sie die Verbindung mit einer echten Tonkunst überaus gelockert hat, wie sie denn auch darauf stolz ist, als eine selbständige Wissenschaft zu gelten. die nur ihre eigenen Ziele und Zwecke zu verfolgen habe. Um das mit Erfolg tun zu können, müßte sie ganz anders in sich, d. h. zugleich in einer echten Tonkunst verankert sein, und das eben ist nicht der Fall. Wäre es sonst möglich gewesen, daß ein in jeder Beziehung ganz unmögliches Buch wie die Werkerschen Bach-Phantastereien zunächst musikwissenschaftlich sogar sehr ernst genommen wurden? Das Buch wurde schließlich deshalb zurückgewiesen, weil es auch im einzelnen groteske Fehler über Fehler aufweist, keineswegs aus künstlerischem Instinkt heraus, und macht ein anderer den mathematischen Humbug geschickter, so dürfte er des Erfolges mehr als sicher sein. Wie denn der Werkersche Geist deutlich genug in sonstigen musikwissenschaftlichen Arbeiten spukt. Indessen, genug darüber.

Der Kongreß hat nun gezeigt, daß eine Kunstwissenschaft ohne starken künstlerischen Geist eine recht dürftige Sache ist, ihr das eigentliche Blut fehlt. Damit soll ernsten, streng in ihrem Spezialgebiet verharrenden Forschungen keineswegs zunahe getreten sein, im Gegenteil sogar. Die heutige Musikwissenschaft besitzt Forscher, die jeder anderen heutigen Wissenschaft zur Ehre gereichen würden, und ihre Arbeit wird man mit herzlichem Danke entgegennehmen. Aber eine Wissenschaft, die die Musik, unser

edelstes Besitztum in der deutschen Kunst, zu durchleuchten und klipp und klar zu sagen vermöchte, worauf denn das Wesen einer echten, erprobten Tonkunst beruht, eine derartige Wissenschaft besitzen wir heute nicht. Eine solche wäre imstande gewesen, lediglich durch ihre Existenz, d. h. ohne sich im geringsten in die heutigen Kämpfe zu mischen, unserer Zeit einen ungeheuren Dienst zu erweisen. Wer nicht bereits wußte, daß diese Kräfte die heutige Musikwissenschaft nicht besitzt, dem konnte es dieser Kongreß sagen, der fast schonungslos ihre Schwächen aufzeigte. Und da denn heutige Musik und heutige Musikwissenschaft sogar sehr viel miteinander zu tun haben, werden wir uns mit diesem Thema noch öfters zu beschäftigen haben.

Stadtpfeifereien und Musik-Unterricht

Erlebnisse aus meiner Lehrzeit

Von Paul Willmann, Leipzig

Mancher junge Mann, der während seiner Schulzeit schon auf irgendeinem Musikinstrument, sei es auch nur Blechflöte, oder Harmonika musizierte, faßte den Entschluß, Musiker zu werden. Um diesen Vorsatz zur Ausführung zu bringen, lassen sich verschiedene Wege einschlagen. Begüterte Eltern schicken ihren Sprößling aufs Konservatorium oder auf die Orchesterschule in Charlottenburg, falls sie es nicht vorziehen, ihm Privatmusikunterricht erteilen zu lassen. Söhne minderbemittelter Eltern müssen natürlich von einem kostspieligen Studium absehen und stattdessen nach einer günstigen Lehrlingskapelle (auch Musiklehre oder Stadtpfeiferei) Umschau halten, um hier unter manchmal recht eigenartigen Verhältnissen eine regelrechte Lehrzeit von 3—4 Jahren durchzumachen.

Welche Zustände zuweilen in einer solchen Stadtpfeiferei herrschten und vielleicht heute hier und da noch zu finden sind, davon kann derjenige ein Lied singen, der diese Zustände persönlich kennen lernte. Auch ich gehöre zu diesen Leidtragenden. Dank einiger Unterlassungssünden meiner Eltern wurde die erste beste Musiklehre in N., einem kleinen Provinzort im Hannoverschen, für mich ausfindig gemacht. Das Einholen besonderer sachlicher Auskünfte unterblieb. Bald nach meiner Konfirmation wurde die Fahrt nach dem kleinen Städtchen angetreten, wo mir die Kunst des Musizierens in einem Zeitraum von 4 Jahren beigebracht werden sollte. Die erste seitens des Herrn Musikdirektors (oder besser gesagt Musikunternehmers) gestellte, meiner musikalischen Ausbildung geltende Frage lautete: „Welche Instrumente möchtest du denn lernen?" Mit größtem Selbstbewußtsein antwortete ich: Geige und Trompete. Ich hatte für diese beiden Instrumente eine ganz besondere Vorliebe. Die Geige war durch die Singestunden in der Schule das Ideal meiner Träume geworden. Leuchtenden Auges betrachtete ich die vom Lehrer nach meiner damaligen Auffassung wundervoll gespielte Violine. Ich kannte nur den einen brennenden Wunsch, dieses Instrument früher oder später gründlich zu erlernen. In derselben Weise äußerte sich mein Verlangen bezüglich der Trompete, deren Klang und Form mir von allen bereits kennengelernten Blasinstrumenten am besten gefiel. Ich erfuhr schon zu Anfang meiner Lehrzeit, daß fast jeder Neuling auf die beiden genannten Instrumente vernarrt war. Der Lehrherr konnte oder wollte aber nicht immer den Wünschen jedes neuen Zöglings entsprechen. Es ging hauptsächlich danach, welche Instrumente in der Kapelle gebraucht wurden. Das war für manche die erste Enttäuschung. Ich hatte jedoch Glück, oder, richtiger gesagt, Unglück, denn wenn ich auch bezüglich meiner Neigung erhört wurde, so hatte ich doch hinsichtlich der Trompete daneben gegriffen, und zwar deshalb, weil ich für diese nicht die geringsten Anlagen besaß. Von Rechts wegen hätte der Musikdirektor sich meine Lippen und Zähne etwas genauer ansehen müssen. Bei einem Blechbläser ist die Hauptbedingung ein gutes Gebiß. Die Vorderzähne müssen regelmäßig gebaut sein und senkrecht im Ober- und Unterkiefer stecken. Für ein kleines und mittleres Blechblasinstrument sind dünne Lippen, für ein größeres

dicke Lippen erforderlich. Da meine oberen Vorderzähne schief gewachsen sind, und die unteren lückenhaft, war es für mich von vornherein ausgeschlossen, jemals ein einigermaßen brauchbarer Trompeter zu werden. Infolge Unwissenheit und Unerfahrenheit des Lehrherrn unterblieb die Feststellung meines fehlerhaften Gebisses. Niemand hatte eine Erklärung dafür, daß ich im Trompeteblasen keine Fortschritte machte. Mein Lehrherr konnte es allerdings am allerwenigsten begreifen, weil er nicht Blech-, sondern Holzbläser war. Somit war ich, abgesehen von einigen Ratschlägen und Winken seitens der Gehilfen, ganz und gar auf mich selbst angewiesen. Das Sprichwort „Übung macht den Meister" zu Herzen nehmend, quälte ich mich von früh bis spät mit dem Blasen der Trompete ab, ohne nennenswerte Erfolge zu erzielen. Schon nach der ersten halben Übungsstunde gab es geschwollene und durchgeblasene Lippen. Die in der Trompetenschule stehenden Erläuterungen über besondere Kniffe wurden von mir auf das genaueste beachtet. Ich las beispielsweise, daß $^2/_3$ des Mundstückes die Oberlippe und $^1/_3$ die Unterlippe bedecken soll, und daß es niemals vor dem Ansetzen mit den Lippen befeuchtet werden darf. Trotz gewissenhaftester Befolgung aller Vorschriften wurde es mit dem Ansatz nicht besser, und mich befiel eine tiefe Niedergeschlagenheit. Nach ungefähr $2^1/_2$ jähriger Lehrzeit sah ich selber ein, daß es so nicht weitergehen konnte. Ich beschloß, mir ein anderes Blasinstrument, und zwar die Klarinette, zu erwählen. Als ich in dieser Beziehung beim Herrn Musikdirektor vorstellig wurde, fand ich ein williges Ohr, und die Zustimmung zum Umsatteln wurde gegeben. Meine Mitschüler nebst Gehilfen machten erstaunte Gesichter, als sie von meinem Vorhaben Kenntnis erhielten. Wie Schuppen fiel es ihnen von den Augen, als ich sie darüber aufklärte, daß ich mich bisher infolge meines mangelhaften Gebisses vergebens mit dem Blasen der Trompete abgequält hatte. Alles war gespannt in Erwartung der kommenden Ereignisse. Mit einer gewissen Erleichterung hing ich die Trompete für immer an den Nagel, um nunmehr mit der Klarinette Bekanntschaft zu machen. Ich ließ zunächst meine Zähne durch einen Zahnarzt in Ordnung bringen. In die Lücke zwischen den unteren Vorderzähnen wurde ein falscher Zahn eingesetzt. Auf Anraten eines alten, erfahrenen Gehilfen bezog ich eine B-Klarinette von Sauerhering (Magdeburg) und die berühmte Bendersche Klarinettenschule. Nach etwa 10 bis 12 Wochen war ich schon imstande, kleine Soli, bestehend aus Thema mit Variationen, zu blasen. Das gefiel meinem Lehrherrn natürlich außerordentlich, und er konnte es sich nicht versagen, mich in dem kleinen Nest gelegentlich als Solist auftreten zu lassen. Es war mir eine große Genugtuung, endlich ein Instrument gefunden zu haben, durch dessen Handhabung ich mir eine wirkliche Befriedigung verschaffte. Obwohl der Lehrmeister selber Klarinettist war — er blies zur Blasmusik Es-Klarinette — erhielt ich von ihm nicht eine einzige Unterrichtsstunde. Die Erfolge mit diesem Instrument verdanke ich lediglich einigen interessierten Gehilfen sowie meinem Fleiß und meiner leichten musikalischen Auffassungsgabe. — Das Unglück, aus irgendeinem Grunde ein verkehrtes Instrument erwählt zu haben, passierte selbstverständlich auch anderen Musikschülern. Nicht jeder kam rechtzeitig auf den Gedanken, das falsch ausgesuchte Instrument durch ein passenderes zu ersetzen. Vielmehr plagte mancher sich während der ganzen Lehrzeit mit diesem Übelstande ab. Wenn dann der Lehrherr endlich selber die Unfähigkeit des Bedauernswerten feststellte, was natürlich mit dem Prädikat „unmusikalisch" abgetan wurde, dann war es bereits zu spät und die kostbare Jugendzeit zwecklos verbracht.

Hin und wieder hielt der Stadtpfeifer mit Gehilfen und Lehrlingen wohl auch einmal eine Orchesterprobe ab. Ich habe aber nie wahrgenommen, daß über das Zusammenspiel sachliche Erläuterungen gegeben wurden. Die Musikstücke wurden heruntergeleiert, so gut und schlecht es eben ging. Legato und staccato, leichter und schwerer Taktteil, gleichmäßiger Einsatz, regelrechtes Dirigieren, Hervorhebung der Solostellen u. a. m. blieben für uns unbekannte Begriffe. Sichere Routine, eine der Hauptbedingungen des Orchestermusikers, konnte ich mir hier beim besten Willen nicht aneignen. Takt, Rhythmus und Technik ließen sich bestenfalls durch straffes Selbstunterrichten sowie durch die Proben und die vielen Tanzmusiken zu eigen machen, niemals aber Orchesterroutine und die verfeinerte Wiedergabe der Orchestersachen. Die beiden zuletztgenannten musikalischen Fähigkeiten lassen sich nur in einem wirklich mustergültigen

Orchester erlernen. Es soll bei dieser Gelegenheit nicht verschwiegen werden, daß es tatsächlich auch gute Lehrlingskapellen gab. Zum Beispiel die Kapelle R. Fey in Neumünster (Holstein) und die Kapelle Wolschke in Grimma. Musikdirektor Richard Fey dürfte als Pistonvirtuose in den weitesten Kreisen bekannt sein. Er hatte das Bestreben, seinen Lehrlingen durch gewissenhaften Unterricht eine gediegene Ausbildung zu gewährleisten, und verstand auch mit seinem Orchester eine gute Musik zu machen. Ebenso verhält es sich mit der Musikschule in Grimma, deren Inhaber, Musikdirektor Wolschke, seinen Schülern ein hervorragender und fürsorglicher Lehrmeister war. Genannter veranstaltete in Grimma von Zeit zu Zeit unter Heranziehung erstklassiger Musiker (oftmals Leipziger Gewandhausmitglieder) große sinfonische Konzerte, durch die seine Zöglinge in die höhere Kunst des Musizierens eingeführt wurden. Ich bin fest davon überzeugt, daß hier jeder Lehrling für das ihm zugedachte Instrument einer gewissenhaften Prüfung unterzogen wurde. Um es in der musikalischen Ausbildung an nichts fehlen zu lassen, schickte Herr W. seine Schüler sogar abwechselnd zum theoretischen und praktischen Privatunterricht nach Leipzig.

Ich komme nun auf ein Instrument zurück, das ich bereits zu Anfang meiner Niederschrift mit erwähnte, nämlich die Geige. Hinsichtlich der Erlernung dieses mir am besten gefallenden Streichinstrumentes liegen die Dinge natürlich wesentlich anders als bei einem Blasinstrument. Wenn der halbwegs intelligente Geigenschüler einen tüchtigen Lehrer erhält, der alle Grundregeln des Unterrichts bis aufs kleinste beachtet, dann muß aus dem Schüler zum wenigsten ein brauchbarer Orchestergeiger werden. Wie ich beim Blasen der Trompete und später der Klarinette größtenteils mir selbst überlassen blieb, so mußte ich mich auch im Spielen der Violine in der Hauptsache durch Selbstunterricht vorwärtsbringen.

Dann und wann ließ sich wohl aus Langeweile einmal ein Gehilfe oder gar der Lehrherr selbst dazu herab, mir etwas Anleitung im Üben der Violine zu geben, aber da die Gehilfen vertraglich zum Unterrichten nicht verpflichtet waren, konnte man von ihnen auch nichts verlangen. Um nicht vollends in der Musik zu verbummeln, fanden sich zuweilen aus freien Stücken einige Lehrlinge zum Duo- oder Quartettspiel usw. zusammen. Diese anregende und vorteilhafte Unterhaltung wurde jedoch häufig gestört durch die Frau unseres Lehrherrn, die ab und zu jemand zu allerhand Küchen- und Gartenarbeiten, ja sogar zum Ausmisten des Schweine- oder Ziegenstalles benötigte. Unser Musikhäuptling war ein leidenschaftlicher Fischer und hatte aus wirtschaftlichen Gründen auf einem in der Nähe des Städtchens gelegenen See die Fischerei gepachtet. Wer zeitweise zum Üben keine Lust zeigte, konnte auf den Fischfang gehen. Von diesem Zugeständnis machten namentlich die älteren Lehrlinge ausgiebigsten Gebrauch. Wußten sie doch ganz genau, daß sie bei der Frau „Meestern" mehr angesehen waren, wenn sie ein Gericht Fische für den Mittagstisch lieferten, als wenn sie übten oder sich herumbalgten. Natürlich gab es auch noch andere Nebenbeschäftigungen, durch die der musikalische Unterricht oft tagelang in den Hintergrund gedrängt wurde. Ich möchte hier nur auf das 3—4 Tage dauernde Holzsägen und -hacken sowie auf die Kartoffelfeldbestellung hinweisen. Ersteres war eine gefährliche, letzteres eine schmutzige und verderbliche Arbeit für die eigentlich doch schonungsbedürftigen Finger. Der Herr Musikdirektor besaß in wirtschaftlichen Dingen erstaunliche Kenntnisse. Hätte aber jemand eine bestimmte musikalisch-wissenschaftliche Frage an ihn gerichtet, so wäre er sicherlich saugrob geworden.

Die musikalische Tätigkeit unseres Stadtpfeifers erstreckte sich hauptsächlich auf die Ausführung von Vereinskonzerten und -bällen sowie auf die Tanzmusiken in den umliegenden Dörfern. Stundenlange Wanderungen bis zum Orte unserer musikalischen Wirksamkeit waren nichts Seltenes. Die jüngeren Lehrlinge hatten hierbei die Aufgabe, die größeren Instrumente, wie Streichbaß, große Trommel und Tuba zu tragen. Noten kamen für die Dorfmusik nicht sonderlich in Frage. In den meisten Fällen wurde aus dem Kopfe gespielt oder, wie der Fachausdruck lautet, gefichtelt. Wer nicht fichteln konnte, galt als dumm und unmusikalisch. Zur Fichtelmusik mußte fast jeder Streichbaß spielen lernen, weil dadurch angeblich das Gehör ausgebildet wurde. Streichbassisten, die als Anfänger mit dem Fichteln Schwierigkeiten hatten, mußten sich eine ans Lächerliche grenzende, besondere Lehrmethode gefallen lassen. Diese

äußerte sich auf folgende Weise. Da die Mehrzahl der gefichtelten Tänze in den Tonarten von G-Dur bis E-Dur heruntergeleiert wurde, brauchten zum Vorschlagen auf dem Baß meistenteils nur leere Saiten angestrichen zu werden. Der eingespielte II. Geiger eignete sich infolge seiner mechanischen Tätigkeit am besten dazu, dem schwerfälligen Bassisten das zum Fichteln nötige Gehör beizubringen. Handelte es sich beispielsweise um G-Dur, so deutete der II. Geiger durch Neigen des Kopfes nach links das Anstreichen der G-Saite und nach rechts das Anstreichen der D-Saite an. Wollte die Sache gar nicht klappen, so übernahm der „Alte" die Partie der II. Geige, um seinerseits unter Wettern und Fluchen, andererseits unter ängstlichen Gesichtsausdrücken des gequälten Bassisten den „Unterricht" fortzusetzen. Daß dieses Verfahren natürlich einen hochkomischen Eindruck machte, ging schon aus dem Gelächter der gaffenden Dorfbewohner hervor. Das Auswendigspielen als Tanzbassist war mir glücklicherweise dank eines tatsächlich vorhandenen guten Gehörs ein leichtes. Darum konnte der II. Geiger sich das immerhin anstrengende Kopfwackeln bei mir sparen.

Ein vielbesprochenes Erlebnis während einer Tanzmusik belehrte uns, daß Anlagen zum Fichteln durchaus nicht immer als Maßstab für musikalische Begabung zu gelten hatten. Der I. Kontrabassist der Schweriner Hofoper verlebte einstmals seine Ferien in N., weil ihm wahrscheinlich die landschaftlichen Schönheiten unseres Stadtpfeiferortes gefielen. Als er eines Tages erfuhr, daß wir infolge starken „Landbetriebes" einen Bassist zu wenig hatten, bot er vergnügungshalber seine unentgeltliche Mithilfe an, die natürlich seitens des Lehrherrn mit größter Freude angenommen wurde. Unsere üblichen Trägerdienste bei dem „Überlandgeschäft" wurden dankend abgelehnt. Der Herr Hof- und Kammermusikus schleppte seinen schweren Baß seelenvergnügt $1^1/_2$—2 Stunden allein. Wir „Stifte" tippelten ehrfürchtig hinterdrein. Unterwegs machte uns der Musikdirektor schon auf die bevorstehenden musikalischen Genüsse aufmerksam. Wir ständen vor großen Überraschungen. Wie diese ausfielen, sollten wir bald genug erfahren. Daß wie gewöhnlich einmal wieder die „Ballnoten" vergessen worden waren, stellte besonders der Herr Hofmusiker zu Beginn der Tanzmusik mit nicht geringem Erstaunen fest. „Was, keine Noten! Aber Kinder, wie denkt Ihr Euch denn die Geschichte?" — Das waren so ungefähr seine Worte. Trotz alledem mußte der so bitter Enttäuschte natürlich auf dem nun einmal übernommenen Posten durchhalten. Noch niemals wurde so schlecht „gestrippt" wie an diesem Tage. Die Tänzer hatten in der Tat allen Grund zum Schimpfen; denn Takt und Rhythmus ließen viel zu wünschen übrig, und obwohl der Kopf des II. Geigers beständig wie ein Perpendikel hin und her ging, befand sich der Herr Hofmusiker dennoch in einer hilflosen Lage, und er sägte auch dementsprechend auf der „Großmutter" (ulkige Bezeichnung für Streichbaß) herum.

Wir „Stifte" hatten für das Versagen eines so großen Musikers zunächst keine Erklärung. Schließlich erkannten wir aber doch, daß es bei unserm Lehrherrn mit seiner Theorie bezüglich des Fichtelns nicht weit her war. Was unter wahrer Kunst zu verstehen war, sollten wir erfahren, als der Herr Hofmusiker nach Schluß der Tanzmusik in der Gaststube auf einem schlechten Instrument ein großes Baßsolo zum besten gab. Den Bauern und uns blieb vor sprachloser Verwunderung der Mund offen stehen. Wohl der beste Beweis für die Ehrenrettung dieses großen Bassisten.

Einen ebenso gewaltigen Eindruck von einer kunstvollen musikalischen Leistung erhielten wir einstmals durch den Neffen unseres Lehrherrn. Jener, ein Geiger sowie Mitglied der Berliner Philharmonie, kam besuchsweise nach N. und spielte uns häufig etwas vor. Wir hatten bisher noch keinen erstklassigen Geiger gehört und freuten uns deshalb umsomehr, hier den ergreifenden Tönen eines hervorragenden Künstlers lauschen zu können. Ihm gegenüber schämten wir uns einesteils unserer Stümperhaftigkeit, andererseits hatten wir dagegen das Bewußtsein, den in jeder Beziehung mangelhaften Musikunterricht dafür verantwortlich machen zu können. Alle Eltern und Erzieher, die ihren Zögling einer Stadtpfeiferei zuschicken wollen, mögen über die Leistungsfähigkeit des betreffenden städtischen Musikdirektors entweder beim Deutschen Musiker-Verband oder bei der zuständigen Ortsbehörde genaueste Erkundigungen einziehen, damit der ahnungslose Musiklehrling vor Enttäuschungen bewahrt bleibe.

Das neue Volkslied

Ein Blick auf den modernen Schlager

Von Hans Költzsch, Halle

Zu den verbreitetsten Bazillen unserer verseuchten Musikkultur gehört heute unstreitig der Schlager. Er ist an die Stelle des „Gassenhauers" der guten alten Zeit getreten, entspricht diesem aber, was Haltung und Gesinnung betrifft, keinesfalls. Schon der Gassenhauer, ursprünglich Bezeichnung für das Volkslied oder das volkstümliche Kunstlied, ist ja in gewissem Sinne ein Zersetzungsprodukt, aber wenn vom „Schlager" gesprochen wird, tritt wie von selbst an die Stelle teils harmloser Trivialität, teils witzigen Esprits und feiner Galanterie übelste Plattheit, gemeingefährliche Obszönität. Der erdhafte Volksboden, aus dem heraus Volkslieder geschaffen werden (vom Einzelnen, doch dieser taucht meistens im Ganzen unter, wird anonym), er ist in Zersetzung begriffen, morbid geworden. „Alles ist schon dagewesen", — auch solche Perioden hat es schon gegeben: in der deutschen Musikgeschichte zu Anfang des 18. Jahrhunderts zur Zeit der Hamburger Oper; 100 Jahre später drohte gleiche Gefahr dem Wiener Singspiel, — heute stehen wir, wie es scheint, mitten drin in einer solchen Bewegung und spüren gleichsam alles am eigenen Leibe.

Es erscheint unnötig, darauf hinzuweisen, daß der moderne „Schlager", als Teil im Rahmen des heutigen Kultur-Ganzen betrachtet, durchaus in dieses hineinpaßt. Wird doch ein sehr großer Teil der heutigen „Kultur"-„Inhalte" und -Tendenzen als „Schlager", d. h. hier als Schlagworte, die große Inhalte vortäuschen, verbreitet; auf künstlerischem, sozialem, politischem Gebiete, wo wir nur hinblicken. Würdig stellt sich dem Schlager z. B. an die Seite eine bestimmte Kategorie des heutigen „patriotischen" Liedes — beides beschämende Reste des alten Volksliedes — und fürwahr, sie sind sich oft ebenbürtig!

Was macht nun den Schlager von heute so begehrenswert? — Zweierlei: der Text und die Musik. In der Mehrzahl der Fälle nur der Text, zumal wenn er sich in irgendeiner pikanten Situation zweideutig bewegt oder aber ein sinnloses, leichtfaßliches Schlagwort (daher der Name Schlager!) enthält, oft die Musik, wenn sie von derartig stumpfsinniger Einfachheit ist, daß sie selbst in das verhärtetste und unmusikalischste Ohr gehen muß. Selten sind Text und Musik von gleich starker Wirkung, vielmehr wird das eine vom anderen gehalten. — Hinter der musikalischen, oft als „noch künstlerisch" proklamierten Seite steckt die Trivialität, albernste Plattheit und Geistlosigkeit; hinter der textlichen Seite des Schlagers aber steckt, was die ominöse Erotik anbelangt, nichts anderes als die Zote, ein schlimmes zersetzendes Gift. Hört man doch nicht nur die halbflügge Jugend, die die Texte und Melodien auf Tanzböden aufklaubt, sondern auch schon Kinder auf den Straßen die neuen Volkslieder, wenn auch nur gedankenlos, mitplärren. Sie haben sie natürlich von der Straße oder den Eltern aufgeschnappt — ein Zeichen dafür, daß auch die „gut bürgerliche" Gesellschaft, geschweige denn die „haute volée", von dieser Seuche ergriffen ist. — Ein dritter und nicht unwesentlicher Faktor ist dann noch die Instrumentation, heute natürlich nur für Jazz-Band mit Saxophon. Solch ein Jazz-Radau kann unter Umständen eine erfindungsarme und nichtssagende Melodie retten. Nehmen wir nur als Beispiel den Riesenerfolg des „Bananen"-Shimmys. Hier war einerseits das Schlagwort „Ausgerechnet Bananen"

blöde genug, um sofort weiterkolportiert zu werden, andrerseits war die Musik von einer so rührenden Harmlosigkeit und Primitivität, daß sie ohne weiteres „sitzen“ mußte, noch dazu, wenn die Jazz-Maschine ihr übriges tat.

Interessant ist übrigens — was eine Rundfrage bei den Verlegern bestätigt —, daß die meisten Schlager von Dilettanten geschrieben werden. Sehr erklärlich, da nur ein Dilettant skrupellos bzw. naiv genug sein kann, eine platte Melodie zu Papier zu bringen, während ein guter Musiker selbst die banal angelegte Melodie noch mit irgendwelchen Finessen verbrämen würde, — was aber meist die Volkstümlichkeit abschwächt. Typisch ist es auch, daß viele populäre Operettenkomponisten der letzten Jahre — keine Note Klavier spielen können!! — Natürlich machen sich auch Komponisten von Ruf und Können an die Fabrikation von Schlagern — weil es was einbringt —, und sie gehen dabei ganz systematisch zu Werke. Man darf nämlich diese Kunstwerke nicht „empfinden“ oder „erfinden“, sondern sie nach bewährten Rezepten zusammenbrauen. Klaue mit Erfolg! Das ist der Leitspruch, das Geheimnis . . .

Beweise? — Hier sind sie! In Léhars längst „überholter“ „Kleiner Freundin“ ein tschechisches Volkslied wiederzufinden, braucht noch nicht zu verwundern; die pikanten Rhythmen slawischer Weisen scheinen wie prädestiniert für solche Verwendung: der mit Recht so beliebte weil so offenherzige „Hausschlüssel“ (Man steckt ihn rein. .) macht ausgiebig Gebrauch von dieser Tatsache durch sein verblüffendes Zitat aus Liszts 2. Rhapsodie. Auch die Verwendung von Sindings gefühlvollem „Frühlingsrauschen“ am Anfang der „Miezekatze“ mag noch angehen, ebenso wie die des „Destiny“-Bostons im „Sheik“-Shimmy und gelegentliche deutliche Verwertungen der Toselli-Serenade und der Mattinata, — widerlich wird die Sachlage aber, wenn wir das „Rheinische Mädel“ im „Vetter Nick“ auftauchen sehen oder am Anfang der „Katharina“ das „Männlein im Walde“, — und nach dem Strafrichter schreit geradezu eine Partie von 16 (in Worten sechzehn!) Takten in „Marianka“, die Note für Note Smetanas „Verkaufter Braut“ entlehnt ist! — Auch die Reminiszenzen einiger gleichzeitig aufkommenden Schlager untereinander berühren höchst peinlich: man vergleiche den „Knalleffekt“ mit „Tutenkhamun“ und beide zusammen mit dem Vorbild „Liliput“ . . . Solche Dinge gehen denn doch über die Grenze des „Erlaubten“ hinaus, — aber wer soll dagegen Front machen, wenn nicht das Publikum, das solche Unverfrorenheiten und Geschmacklosigkeiten ablehnen müßte?! Doch wer wird von diesem „Publikum“ verlangen wollen, den kritischen Richter zu spielen? Und die Herren Verleger? Sollen die sich das Geschäft verderben, wenn die breite Masse nur Kitsch haben will? Geld regiert die Welt, der Barmaterialismus, heute mehr denn je . . .

Indessen sind die Verleger heute vorsichtiger geworden mit der Herausgabe neuer Schlager, da das Interesse daran wenigstens beim kaufenden Publikum allmählich nachgelassen hat. Nicht einmal Fabrikate anerkannter Kanonen werden gedruckt, weil sie sich nur zu oft als Nieten und somit als reichlich teurer Scherz erwiesen. Bei der Wandelbarkeit und Launenhaftigkeit des hypernervösen Publikums kann der gewiegteste Geschäftsmann keinen Erfolg im voraus verbürgen. Es genügt nämlich nicht, daß ein Schlager einfach gedruckt und ins Schaufenster zum Verkauf ausgelegt wird; da müssen Orchesternoten an Kaffeehaus-, Kino- und Kabarettkapellen gratis verteilt werden, damit die Sache viel gespielt wird. Es müssen an gute Vortragskünstler Freiexemplare versandt werden, oft noch ein Honorar, damit diese hohen Herrschaften den Schmarren überhaupt singen. In den Warenhäusern werden Handzettel mit dem ja die Hauptsache bildenden Text des Refrains verteilt, Lichtbildreklame, Inserate in Fach-

zeitungen, und was sonst noch drum und dran hängt, muß zugkräftig inszeniert werden, damit jedem Deutschen endlich klar wird: Das ist der neue Schlager! Und das kostet natürlich Geld und immer wieder Geld, das in den seltensten Fällen wieder einkommt. Die meisten Schlager werden ja wohl vom Hören mitgesungen, aber nicht gekauft.

Aus all diesen Gründen hüten sich heute die Verleger, viel neue Schlager zu drucken. Wir dürfen also die Hoffnung hegen, wenigstens für einige Zeit von der Hochflut seichter Machwerke verschont zu bleiben. Vielleicht nur, bis uns irgend eine neue ausländische Seuche dieser Art erreicht . . .

Über einige Werke von Béla Bartók

Von Dr. Theodor Wiesengrund-Adorno, Wien

Nicht der breite Umfang einer geräumig im Sinnlichen angelegten Begabung ist es, der stets wieder zur Auseinandersetzung mit des Ungarn Béla Bartók kompositorischer Art zwingt. Der gleichen Generation wie Schönberg und Strawinsky angehörig, der gleichen musikalischen Gesamtsituation entwachsen, fand er sich im Verlaufe seiner Produktion den gleichen Problemen gegenüber, die jene aufrührten: auch an ihn erging die Frage, wie aus dem brüchigen Gelände einer von der menschlichen Existenz abgelösten Romantik die Musik sich heimtaste zum Grunde der vollen Wirklichkeit oder, wenn solcher Grund ihr unerreichbar bleibt, wie sie in der vollendenden Aussage der Unwirklichkeit diese als Unwirklichkeit enthülle und polemisch deute auf ihre Überwindung. Während aber Schönberg, blindlings der Frage untertan, den Schein bis zur schmelzenden Glut steigerte, nichts unversucht ließ, von allem sich versuchen ließ, um in der bewegten Fülle dynamischer Seelenkunst sich selbst dann zu begegnen; während Strawinsky, frevlerisch sicher, den Schein bis zur dialektischen Vernichtung transparent machte, das Eisengerippe bloßlegte, um das der Flitter sich bauscht, das Eisengerippe als Haus schließlich in die Welt baute, die schaudernd darin wohnen sollte — während jene beiden das Chaos der versinkenden Formen durchmaßen und an ihm sich erhärteten, trat Bartók vor dem Chaos in sich zurück, sobald es ihn betraf, und forschte, was dort wohl an Wirklichem übrig wäre, an Wirklichem auch aus den Formen; zu jedem Wagnis der Sinne abenteuerlich bereit, aber geborgener darin als die Abenteurer der Seele und ärmer zugleich. Denn indem er von der fragwürdigen Unendlichkeit des Psychologismus sich abkehrte, reduzierte sich ihm das musikalisch Wirkliche nach dem Maße dessen, was an seienden Formen im Volke gegenwärtig war, in seinem Volke, in der Bauernmusik der Magyaren und Rumänen; nicht weiter erkühnte seine Seele sich zu schweifen, als wo sie eben noch Antwort erfuhr von der Gemeinschaft. Bartóks Einschränkung auf sich selbst wird notwendig zur Selbsteinschränkung; sie begibt sich des offenen Kampfes mit den problematischen Formen und schneidet aus dem Ich den schmalen Bezirk heraus, der der Problematik enthoben ist, in den bestätigt Formen hereinfallen. Seine Apperzeption des Volksliedes scheidet sich tief von aller romantischen; sie bringt nicht Supplemente dem Ich, sondern Korrektive, übt Kritik an seinem musikalischen Autonomieanspruch; geht aus von keinem fixierten Wunschbild des Volksliedes, dem man zustreben möchte, sondern von den realen, höchst paradoxen Gesängen, die der Sammler aufzeichnet und die er nicht imitieren will, sondern an denen er das eigene Beginnen begrenzt; die Wahrhaftigkeit dieser Apperzeption kommt daran zutage, daß in Bartóks Werken nirgendwo das Volksliedmäßige als diskret abgesondertes Stilelement steht, vielmehr überall vom subjektiven Kompositionsprozeß gefaßt und durchdrungen wird, wie nur im Wirklichen Ich und Objektives sich durchdringen.

Die Homogeneität von Ich und Formen, Bartóks Glück und Enge, bedingt es, daß die möglichen Formtypen sich einschränken mit ihm. Es sind nur drei, um die er sich müht; die Volksmusik hat sie vorgezeichnet als deklamatorisch durchbrochene Rhapsodie, als liedhaft geöffnete Monodie und als leidenschaftlich bewegten Tanz; er empfing sie als Kritik der westlichen Instrumentalformen, der Sonate, des Adagio und des Scherzo oder Rondo, welche beiden bei

ihm zu ihrem Ursprung wieder zusammenrücken. Im radikalen Vollzuge der Kritik, in der reinen Darstellung der Typen erschöpft sich Bartóks Vermögen; er hat eigentlich nur drei Stücke geschrieben, und seine Entwicklung ist nichts anderes als der Weg vom verborgenen Keimen zum luziden Sichtbarsein dieser Stücke. Der Weg war lang und nicht ohne Gefahr; willig ließ sich Bartók vom musikalischen Impressionismus locken, den er sich allerdings so sehr vereinfachte, den er so grob illustrativ verstand, daß er kaum ernstlich seine musikalische Art schneiden mochte. Doch war er tief genug, Aberrationen zu erdulden, die seine Geborgenheit wenn schon nicht sprengen, dann wenigstens erschüttern konnten, und an Entgleisungen ist kein Mangel. Erst mit der gehämmert knappen Klaviersuite op. 14 und dem Allegro barbaro (ebenfalls für Klavier) brach er durch in sein Zentrum; in dem großlinig schönen und ganz spezifischen II. Quartett op. 17 und den Etuden op. 18 schritt er konsequent weiter; in den beiden Violinsonaten nun (U. E. 7247 und 7259), seinen jüngsten kammermusikalischen Arbeiten, scheint er am Ziel.

* * *

Die erste Sonate ist dreisätzig wie das zweite Quartett: ihre drei Sätze sind Bartóks drei Stücke schlechthin. Der erste, rhapsodisch gelockert, hat Sonatenstruktur; das Thema wird geschlossen exponiert, ist aber melodisch-metrisch ganz frei; der zweite Hauptgedanke der ersten Gruppe wird mit dem Überleitungsteil verschmolzen; die zweite Gruppe bildet sich wieder aus zwei Gedanken, einem stockenden, sehr ungarisch gefärbten und einem ungestüm vorwärts leitenden, der in rascher Steigerung zur kurzen Schlußgruppe führt, die völlig verdämmert. Die Durchführung setzt dreimal an: zunächst wird zimbalmäßig der erste Gedanke des zweiten Themas unklar, wie aus großer Ferne heraufgeholt; dann beginnt adagio das Hauptthema; endlich eröffnet eine Reminiszenz an den Überleitungsteil die dritte, lebhafte Durchführungspartie, deren motivisches Material der ersten Gruppe entstammt. Eine verkürzte Reprise gibt die Themen in der originalen Reihenfolge, doch völlig verwandelt. — Die überaus klare Disposition hält aller rhapsodischen Ungebärdigkeit stand, ohne sich starr zu verfestigen, und trägt dis Schwere mächtiger Affekte, vor deren Gewalt alles Gerede von nationaler Echtheit literarisch verblaßt. — Der zweite Satz (Adagio) bekennt seine monodische Abkunft schon in der instrumentalen Anlage: die Geige trägt ein langausgesponnenes Thema solo vor, das allein genügen sollte, die Behauptung melodischer Impotenz nicht tonaler Musik Lügen zu strafen; spät tritt das Klavier hinzu mit fremd schimmernden Dreiklängen. Wieder beginnt die Geige, wieder grundiert das Klavier den Abgesang akkordlich. Über einem wiederholten Kontra-Fis des Klaviers, das dichte Stille umlagert, erhebt sich in jähen Akzenten ein Mittelabschnitt, er gliedert sich zweiteilig, jeder Teil beginnt über einem Orgelpunkt und wird dann vom Klavier selbständig weitergesponnen, bis der zweite in Geräuschen verrinnt. Dann wieder die Geige, mit dem ersten Lied, begleitet nun; bald umspielt sie ihre Linie zigeunerhaft variierend, schließlich konzentriert sie sich zu einem harmonisch warm durchstrahlten Melos von äußerster Intensität und verliert sich dann ins Weite, woher sie zog. — Der dritte Satz ist Rondo capriccioso und stilisierter Czardas zugleich; ganz einfach gefügt, merklich nach cis-moll auslugend, hat er große thematische Prägnanz und synkopischen Reiz. — Die Sonate ist pianistisch und violinistisch außerordentlich anspruchsvoll und bietet Virtuosen manchen Stachel; sie belohnt durch die Reife, mit der sie wesenhafte Gehalte formt und in einziger Weise die Stunde nützt, in der die Versöhnung des musikalischen Innen und Außen eben möglich. Einmal noch ist dem Sonatenschema ein Werk abgetrotzt, das bestehen dürfte.

* * *

In der ersten Sonate war Bartóks Kritik vorm Rondo verstummt, das er hinnahm, wie es ist, Eigenes in seinem Rahmen meldend, gewiß, aber nicht den Rahmen aus Eigenem bildend. Hier knüpfte er in der zweiten Sonate an. Sie hat nur zwei Sätze, die thematisch miteinander zusammenhängen; der erste fast introduktionsmäßig, lose dreiteilig, völlig ungebunden, der zweite ein tanzartiges Stück, sehr ausgedehnt in seinen Dimensionen. Dies Rondo ist bis zum

Quodlibethaften entfesselt, oftmals reiht Lied fast sich an Lied, aber der nachhaltige Bewewegungsantrieb kettet alles Einzelne erstaunlich; die schwebende Architektonik wird durch wiederholtes Zitat des Grundmotivs der Introduktion gut gegliedert. Bartók neigt mutig sich ins Anarchische, meidet nicht das Fragment, spitzt den Klang mit gehäuften Sekundreibungen zur wunderlichen Sprödigkeit; aber die Musik komponiert weiter für ihn, ohne daß er etwas dazutun müßte; jeder Rest schlechter Konvention ist abgefallen, er ist ganz offenbar geworden. Zugleich jedoch wohl an die Grenze dessen gelangt, was in seiner Sphäre zu vollbringen.

* * *

Denn an dieser Grenze ist kein Zweifel. Das offene Lied wurde als seine lyrische Quelle benannt. Sucht er, wie in den fünf Ady-Liedern op. 16 (U. E.), ins liedhaft Geschlossene überzugehen und seinen drei Formtypen neue hinzu zu gewinnen, so scheitert er: entsinkt in einen billigen Psychologismus, dem die Konsonanz Glück und das Unglück Dissonanz heißt, verengt seine reiche Harmonik nach einem rohen Symbolbedürfnis oder gerät gar (im vierten Lied einmal) in schwüle Polytonalität vom Schlage Schrekers, Scotts, Delius'. Auch formal bröckeln die Lieder und sind durch die tondichtende Begleitung kaum notdürftig gekleistert. Schon die Wahl der Texte ist bedenklich, selbst wenn die Gedichte ungarisch nicht so widerwärtig sein sollten, wie sie sich in dem Commis-voyageur-Deutsch des Übersetzers lesen. Die rhapsodierende Singstimme will als Substanz der skelettlosen Stimmungen gelten, schwimmt jedoch ganz zufällig über dem Klavierpart. — Indes die totale Hilflosigkeit Bartóks in einem ihm nicht gemäßen Bezirk ist eher ein Argument für ihn als gegen ihn. Er hat kein Geschick, er untersteht dem Zwange seiner genauen Aufgabe; er ruht in sich und wo er bei sich bleibt, muß man ihm danken.

Arthur Egidi

Von Kirchenmusikdirektor Arthur Heinrich, Brandenburg, Havel

Arthur Egidi (geb. 1859) ging aus der Berliner Hochschule, speziell der Meisterschule Friedrich Kiels hervor, in welche er schon als 15jähriger eingetreten war. Die Studien wurden durch eine 3jährige Pause unterbrochen, in welcher der vom Klavierüben erkrankte rechte Arm nicht einmal das Schreiben zuließ. Bis zur Wiederaufnahme konnte er sein Lehrtalent entwickeln und sein vielseitiges Wissensbedürfnis befriedigen. 1880 wurde er Brahms vorgestellt; 1881 konnte er er aus einer Seitenkulisse im Viktoria-Theater Richard Wagners Einwirkung auf die Darsteller im „Ring des Nibelungen" beobachten. Der Gefolgschaft des Meisters angehörend, welche sich im Vegetarier-Orden zusammenfand, der u. a. Nietzsches späteren Schwager Dr. Bernhard Förster und den späteren Abgeordneten für Breslau, Dr. Ernst Wagner, zu Mitgliedern zählte, traf er auf einen persönlichen Vertrauten des Bayreuther Meisters, Carl Schäffer, der ihn im Gesang unterrichtete und in die Geheimnisse des musikdramatischen Stils einführte. Er war es, den Egidi, im Walde von Tautenburg sitzend, auf dessen Pilgerfahrt von Berlin zum Parsifal von 1882 erwartete. Aber nicht Schäffer, sondern Nietzsche kam des Wegs daher, und jener Dr. Wagner war es, der Egidi nach seiner ersten Unterredung mit Nietzsche die Worte vorfinden ließ: „Ich bin auf einen famosen Philosophen gefallen — Friedrich Nietzsche". Dessen Erheiterung über dieses Zusammentreffen spricht aus dem Briefwechsel mit Peter Gast vom Juli, August 1882, wie auch aus Egidis in der „Musik" von 1902 erschienenen „Gespräche mit Friedrich Nietzsche". Wertvollste Anregung für sein wiedererwachtes Klavierspiel empfing Egidi gleichfalls aus dem Vegetarier-Kreise durch den Wieck-Schüler Niedermeyer. 1884 organisierte er den Bläserunterricht am Friedrich-Wilhelm-Gymnasium, welcher von jenem Dr. Ernst Wagner, dem Mitbegründer des Koslekschen Bläserbundes, ins Leben gerufen worden war. Noch durfte er sich der persönlichen Einwirkung Ernst von Wildenbruchs und Hans von Bülows unterstellen, ehe er 1885 zum Nachfolger des Volksliedforschers Magnus Böhme an Dr. Hochs Konservatorium nach Frankfurt a. M. berufen wurde. Wenige Tage vor dem Hinscheiden Kiels

nahm er Abschied von dem geliebten Meister, dessen Unberührtheit von dem Weltgetümmel ebenso wie seine hohe Meisterschaft ihn auf den Weg zum Neuland leitete. In Frankfurt führte Egidi vielleicht als frühester in Deutschland das Musikdiktat ein und zwar auf Grund der Obertonreihe, der als Ausgangspunkt Direktor Bernhard Scholz erst beipflichtete, nachdem Edgar Tinel von Mecheln aus über seine Erfahrungen mit diesem System berichtet hatte. Es diente in Verbindung mit den von Iwan Knorr, dem späteren Direktor, eingeführten Klopfrhythmen der Schülergeneration um Pfitzner, Wetzler, Sekles, Karl Friedberg und vielleicht auch den späteren zur Grundlage des erfolgreichen Aufstiegs. Den Kontrapunkt lehrte Egidi bis heute auf Grund der Kirchentöne, also von Cherubini-Kiel zurückgehend auf Fux, selbstverständlich als Ausgangspunkt des freien und modernen polyphonen Stiles. Die Moderne — damals Brahms, Liszt — kam im Partiturspiel zur Geltung. Ein neues Ferment in die Methoden brachte die freundschaftliche Berührung mit Riemann. Dieser hatte derzeit die Nachfolge Magnus Böhmes ablehnen müssen, ein Grund für Egidi, seine Gedankenwelt dem erprobten Alten zuzuführen. Der 16jährige Reger im Wiesbadener Heim Riemanns wurde zur Vorbedeutung von Egidis späterer Orgelkunst. Auf der Höhe von Joachims und Clara Schumanns Verklärtheit war er keinem Orgelspieler begegnet, bis er de Lange, Guilmant, Widor hörte. Diese entflammten seine Begeisterung für die Königin der Instrumente, der er sein ferners Leben weihte. In 45 Wochenstunden unterrichtete er andere, in dem verbleibenden Rest sich selbst. In Kürze kam er zu einem erfolgreichen Debut mit Bachs A-moll-Fuge im Saale des Konservatoriums, welches die Wendung brachte. Noch war er im Hause der Clara Schumann — ihr durch Bargiel zugewiesen — mit Brahms in nähere Berührung gekommen, noch in seiner Eigenschaft als Tageskritiker mit Richard Strauß, noch hatte er freundlich teilnehmend die Entstehung von Humperdincks „Hänsel und Gretel" begleitet, ebenso Pfitzners Laufbahn mit der Cellosonate op. 1 und dem Fest auf Solhaug sich eröffnen sehen, ehe er nach Berlin zurückkehrte, um von 1892 bis 1921 als Organist und Chorleiter, von 1893 bis 1925 als Lehrer an der heutigen staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu wirken, anfänglich nur für Orgelspiel, später auch für Theorie, Komposition und Klavierspiel. Mit Begeisterung erfüllte er die künstlerischen Aufgaben des Gottesdienstes, führte mit seinem wohlgeschulten Chor der Gemeinde die Wortauslegungen von Schütz, Bach, Brahms zu und gestaltete durch seine stilvollen Improvisationen den Gottesdienst zur sinfonischen Einheit. Mehrfach vereinigte er die gesamten Kirchenchöre Berlins zu einem hochwertigen Klangkörper. Gleiche Wirkungen erreichte er auch mit den Chormassen des Wagnervereins unter besonderer Anerkennung von Richard Strauß. Als Orgelspieler bildete er eine Klasse für sich, sofern er seinen Bach unbeschwert durch Tradition, jedoch ohne den Einschlag romantischen Empfindens gestaltete. Seinem Blick enthüllte sich das Gesetz Bachs als ein kosmisches. Immer wieder wies er auf Goethes Ausspruch hin: Das klingt, als ob vor Erschaffung der Welt die ewige Harmonie in Gottes Busen sich mit sich selbst unterhält. So entstand die irrationale Agogik seines Vortrags, welche auch die schnellste Passage als musikalischen Organismus hinstellte, mit der Gesamtwirkung, welche Dr. Schünemann mit „Instrumentalgesang" bezeichnete. (Berliner Neueste Nachrichten vom 18. Oktober 1913 „Es ist ein Genuß, seinem herrlichen Instrumentalgesang zuzuhören"). 1903 berichtet Kaun an den Milwaukee-Herold anläßlich Regers Phantasie über „Wachet auf" „gewaltiger Techniker", am 7. Dezember 1905 Alexander Winterberger in den Leipziger Neuesten Nachrichten „Egidi den bedeutendsten Organisten der Gegenwart zuzuzählen". Und ähnlich andere Fachleute.

In Königsberg liebte man Reger noch nicht, erfaßte aber den Klassikervortrag mit um so feinerem Verständnis. In Breslau wurde Reger 1917 mit op. 135b ein „ganz einfacher" Komponist. In Düsseldorf 1920 machte im Elite-Konzert mit Emmi Leisner die Phantasie über „Wachet auf" wieder den überragenden Eindruck. In Kopenhagen war das Urteil geschärft durch die großen Orgelspieler Frankreichs. Man stellte Egidi in eine Linie mit Sains-Saëns. (Nationaltidende April 1912).

Die Andreaskirke war überfüllt, ebenso die Stadthalle bei der Orgelweihe im Dezember 1914, Erfolge freilich, die Egidi bei seiner amtlichen Belastung niemals ausnutzen konnte. — Die

Wurzeltiefe seiner Kunst mußte ihn allmählich dem Orchesterklang Sauers entfremden, trotz persönlicher Freundschaft und Bewunderung für die konstruktive Verläßlichkeit dieses Meisters. Auf dem Grunde von Hammers Kernhaftigkeit strebte er dem Fortschritt entgegen, nicht stehenbleibend bei der Renaissance des ihm persönlich vertrauten Albert Schweitzer. Durchgeführte, nicht repetierende Mixturen und Pedalkoppeln mit Ausschluß der Manual-Mixturen waren das nächsterreichte Ziel. Es handelte sich bei Egidi nicht um Wiedergeburt, sondern um Fortschritt im Sinne der Klangbedingungen, welche das Regerwerk stellt. Die Erklärungsschriften zur Stadthalle-Orgel in Hannover (Berlin, Melodia), zur Paul-Gerhardt-Orgel in Berlin-Schöneberg (Zeitschrift für Instrumentenbau), die Kritik zum internationalen Orgelbauregulativ (Die Orgel), alles dies bewegt sich in gedachter Richtung.

Man wird fragen, welchen Standpunkt Egidi gegenüber den modernen Strömungen im Kunstschaffen einnimmt, wird doch der Wert seiner Lehrtätigkeit hierdurch mitbestimmt. Er hörte 1897 die Vierteltonmusik der Beduinen in Palästina, dieselbe als verschüttetes Kulturgut erkennend. Er verwendete 1900 in seiner Tripelfuge op. 9 (des Verlags Junne) die Gleichzeitigkeit heterogener Tonarten (es, fis, a), ein später auftauchendes Problem Schönbergs in seiner Weise lösend. Man wird in Lehren und Schaffen auf die Synthese ehemals widersprechender Elemente schließen können und auf die Fähigkeit individualisierender Behandlung historischer Begebenheiten. Nicht leicht ist es, auf den gleichen Komponisten zu schließen bei seinen Werken, welche sich dem Volkston nähern, den Liedern op. 1, 2 (André), Jugendgesängen (Vieweg, Melodia) einerseits, bei polyphoner Musik, Motette über Psalm 84, 1,2. (Schlesinger), Choralvorspielen, deren Auszug aus verschiedenen Sammlungen zu erwarten steht, Sologesängen op. 15 (Melodia), op. 16 (Ries und Erler), Festspiel Königin Luise (Vieweg), Bühnenmusik zu Sonnenstrahl und Herzeleid (Melodia), Bläserkammermusik (Erscheinen bevorstehend) anderseits. Der Fachmann unterstelle diese Werke seiner eigenen Beurteilung, und alles, was hier über Erfindung, Gestaltung, Wirkung zu sagen wäre, wird sich erübrigen. Manches für den Unterricht ist von Egidis Feder zu erwarten, auch eine weitere Ausbreitung seiner Klavier- und Orgelkunst zu erhoffen, nachdem körperliche Leiden behoben sind, welche sein Wirken mehrere Jahre hindurch beschattet hatten.

Ein unbekannter Empfehlungsbrief Robert Schumanns

Siehe das Faksimile in der zweiten Bildbeilage

Im Nachlaß des Schriftstellers Gustav Kühne, Dresden, fand sich ein Brief R. Schumanns, den mir der Besitzer, Professor Dr. med. Strubell-Dresden, liebenswürdigerweise zur Verfügung stellte. Der Brief ist undatiert, scheint aber aus den 40er Jahren zu stammen, zu einer Zeit, da Kühne, der damalige Herausgeber der Zeitschrift „Europa", großen Einfluß als Kritiker hatte. Schumann schätzte offenbar diesen „Letzten vom jungen Deutschland" als Schriftsteller sehr hoch ein — Kühne war befreundet mit Theodor Mundt, Wienbarg und Laube und hatte sich vor allem durch eine Novelle „Eine Quarantäne im Irrenhause", die im Jahre 1835 erschien und im Formalen Gutzkows Narrenbriefen nachgebildet war, Namen und Geltung unter den jungen Schiftstellern erworben. Er war der einzige, der nicht von dem berüchtigten Bundestagsbeschluß betroffen wurde. — Die Familie von Marenholtz war in späterer Zeit mit Kühne befreundet.

Dr. C. A. Wolf.



Arthur Egidi

Verehrter Herr Doctor,

Eine junge Dame aus Hannover, Schül. von Mendelssohn, wünscht gern bei Ihnen vorzusprechen. Mir ist sie zwar nur als eifrige Musikdilettantin bekannt; doch scheint sie sich auch mit der Schriftstellerei versucht zu haben und wünschte Ihnen gern von ihren Arbeiten etwas vorzulegen. Wollen Sie ihr freundlichst Gehör schenken, und mir durch die Ueberbringerin gefälligst wissen lassen, zu welcher Stunde Sie [illegible] Nachmittag zu Hause anzutreffen [illegible] —

Ihr
ergebener
Robert Schumann.

Faksimile-Wiedergabe
eines bis dahin unbekannten Empfehlungsbriefes Rob. Schumanns

Das Leipziger Händelfest

Von Dr. Alfred Heuß

Das mit dem musikwissenschaftlichen Kongreß verbundene Händelfest am 6.—8. Juni hat die Kunst Händels in einem dieses Mannes würdigen Lichte gezeigt. Abzüge müssen nur nach zwei Seiten hin gemacht werden. Das Fest kam gerade für jene Kreise nicht in Betracht, an die sich Händel selbst je länger je mehr wendete, die breiteren Kreise des Volkes, und es bleibt tief zu bedauern, daß sich die beiden Oratorienaufführungen („Belsazar" und „Salomo") in dem nicht einmal ganz gefüllten, durch Aufstellung des großen Chores ohnedies bedeutend verkleinerten Gewandhaussaal abspielten, und wie vielen hätte man diese herrlichen Aufführungen gewünscht! Wer die Verhältnisse kennt, weiß, daß auf der gegebenen Grundlage die hohen Eintrittspreise sogar das äußerste darstellten, was nun aber auch so viel heißt, daß nach dieser Seite hin andere Grundlagen gesucht werden müßten. So wenig stimmungsvoll die große Alberthalle ist, sie dürfte in Leipzig für künftige festliche Oratorienaufführungen doch der gegebene Ort sein. Denn mit dem Gedanken, daß sich von Anfang an die Händelbewegung auf breite Kreise stützen muß, soll sie überhaupt ihrem Zweck entsprechen, muß prinzipiell gearbeitet werden. Da die meisten Besucher von auswärts gekommen waren, hat die Feststadt selbst sich nur wenig beteiligt. Kurz, eine Hauptfrage für kommende Händelfeste — und es ist nun tatsächlich, als Ausfluß des gelungenen Festes, zur Gründung einer deutschen Händelgesellschaft gekommen — wird sein, wie lassen sie sich auf jene breite, sagen wir demokratische, Grundlage stellen, die im Sinne der Händelschen Kunst liegt. Wie schon anläßlich des Hallenser Händelfestes an dieser Stelle mit allem Nachdruck ausgeführt, müssen die Händelfeste etwas anderes sein als die Bachfeste, und wie das zu bewerkstelligen ist, wird nun eben zu den Hauptfragen der Händelgesellschaft gehören. Wird sie weiter nichts als eine Kopie der Neuen Bachgesellschaft, dann entbehrt sie von allem Anfang eines tieferen Sinnes und wird, darauf kann man sich verlassen, ein Scheindasein führen, so daß man Händel lieber wieder die bisherige Existenz in Freiheit wünschen möchte. Händelfeste werden überhaupt mit besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen haben, vor allem mit der Dirigentenfrage. Ein Händelsches Oratorium unter einem der üblichen Dirigenten ist etwas so unhändelsch Langweiliges, daß man es sich besser gar nicht anhört. Zur Zeit kenne ich überhaupt nur drei Händeldirigenten gerade für Oratorien, nämlich Göhler, Ochs und Straube.

Der zweite Mißstand des Festes bestand darin, daß das große gesangliche Erlebnis fehlte. Und ein solches möchte man gerade bei Händel, dem größten deutschen Sologesangskomponisten, nicht missen. Man erkennt da wieder eine andere Schwierigkeit, mit der zukünftige Händelfeste zu kämpfen haben werden. Die großen Persönlichkeiten auf dem Gebiet des Sologesangs — und mit solchen arbeitete Händel zeitlebens — sind heute überaus rar, und aus der Erde können sie nicht gestampft werden. Es müßte eben auf irgendeine Art möglich gemacht werden, daß Händelfeste wenigstens eine große Gesangskraft in der Mitte ihrer Sänger haben, und muß sie — das war schon zu Händels Zeiten so — auch mit schwerem Gelde erkauft werden.

Auf einer ganz außerordentlichen Höhe stand aber der Chor unter Karl Straube. Selbst von Berliner Musikern — im übrigen war Berlin relativ schwach vertreten, auch am Kongreß — wurde zugegeben, daß sich nunmehr das Schwergewicht der Chorpflege, das früher im Berliner Philharmonischen Chor unter Ochs lag, nach Leipzig verschoben habe. Straube hat somit auch dieses Ziel erreicht. Der Höhepunkt des ganzen Festes lag denn auch auf der Aufführung des fast spezifischen Chor-Oratoriums „Salomo", das kurzweg unglaubliche Eindrücke verschaffte und tatsächlich wie ein Händelsches Donnerwetter — obwohl es gar kein solches enthält! — einschlug. Zudem leisteten gerade hier die an und für sich teilweise sehr guten Solisten, Herr und Fr. Rosenthal als Salomo und Gattin wie als Königin von Saba, Emmi Land und E. Hähnel-Zuleger als die beiden Frauen, das weitaus Beste. Zu bedauern war bei dieser eminenten Aufführung dieses wie ein Phönix erstehenden Oratoriums einzig, daß nicht

von Nah und Fern Chordirigenten herbeigeeilt waren, um am eigenen Leibe dieses wunderbare Werk zu erleben. Über „Belsazar", mit dem das Fest eröffnet wurde, ist hier schon öfters gesprochen worden. Er bleibt ein Aufführungs-, d. h. Bearbeitungsproblem, der unverhältnismäßig lange erste Akt birgt nun einmal in seiner langsamen Entwicklung seine Gefahren.

Groß war für die Leipziger Musikfreunde die Überraschung, endlich einmal eine Händelsche Oper hören und sehen zu können; der Erfolg war bei der Erstaufführung ganz ungemein. Gewählt war der „Tamerlan" und zwar in keiner Bearbeitung, sondern lediglich in einer dem Original möglichst angepaßten Einrichtung, die Hermann Roth besorgt hat. Fast sämtliche Arien waren beibehalten, allerdings verkürzt um ihren zweiten Teil und damit auch um das Dacapo, vollständig waren die ganzen Rezitative, alles in möglichst wortgetreuer Übersetzung. Man stand also einer ungleich getreueren Wiedergabe einer Händelschen Oper gegenüber als wie sie Hagens ziemlich freie Bearbeitungen darstellen; der Erstaufführungserfolg schien auch diesem Verfahren rechtzugeben. Wer aber einigermaßen mit den Opernverhältnissen vertraut ist, wußte schon an diesem Abend, daß die über drei Stunden dauernde Aufführung sich unmöglich halten kann — was sich auch bereits gezeigt hat — wie man sich überhaupt hinsichtlich der Dauerkraft Händelscher Opern an unseren Bühnen — das war mein Eindruck auch in Göttingen — in manchen Kreisen falschen Anschauungen hingibt. Darüber muß nochmals — s. meine Ausführungen über den Julius Cäsar im 18. Heft von 1922 — ausführlich gesprochen werden, gerade auch auf Grund der Erfahrungen des an und für sich ganz außerordentlichen Tamerlan[1]). Nur so viel, daß ich für die Art und Weise, wie die heutige Musikwissenschaft die Händelsche „Barockoper" einschätzt, immer noch nicht viel übrig habe. Die Aufführung war übrigens in ihrer Art, gerade auch gesanglich, vortrefflich. Brecher hatte sorgsamst vorbereitet, statt freischwingender Intensität allerdings die outrierte gewählt; unleidlich war auf die Dauer das prononcierte „Solospiel" des Cellisten in den viel zu langen Seccorezitativen; der Spieler meinte offenbar, er müsse durch sein Spiel die Sache herausreißen. Die Inszenierung W. Brügmanns entsprach hohen Erwartungen. Außerdem gab es ein Orchester- und Kammerkonzert mit manchem unbeschreiblich Schönen; dennoch traten diese Konzerte doch beträchtlich zurück, während am Hallenser Händelfest gerade das Orchesterkonzert den Höhepunkt gebildet hatte. Den stärksten Eindruck hinterließ Günther Ramins Orgel- und Cembalospiel sowie eine unheimlich großartige Arie aus dem „Tolomeo" (Stelle amate; gesungen von Dr. Rosenthal); hingegen verpuffte wegen falschen Tempos und falscher Einstellung die berühmte Hirtenarie aus dem „Ezio' (Nasce al bosco.)

Vergleichende Musikwissenschaft

Von Dr. Wilhelm Heinitz, Hamburg

Als der junge Most der Modernisten in der vorwintrigen Saison oft fast allzu heftig tobte, da wußte man, daß es jetzt bei uns bald zu einer Wiederbesinnung auf ältere gefestigte Werte kommen müßte. Dieses Ziel ist inzwischen, und nicht nur in Deutschland, erreicht worden. Heute wissen und fühlen selbst die ernst begabten Reformisten unserer Tonkunst, daß das losgelassene Heer der Mitschreier, Nachläufer, Verleumder des achtbar erworbenen Könnens u. a. m. unsere Kultur wohl einmal durcheinanderrütteln und bewegen, aber nicht von heute auf morgen auf den Kopf stellen kann. So frommt uns heute Besinnung über die Ursachen und Quellen des tollen Spuks von gestern. Ein Stück Musikgeschichte, und, darüber: *Musikerklärung*. Unsere Auslese aus dem Neuen, das über die Romantik hinaus höhere Werte erstehen lassen will, wird

[1]) Der Klavierauszug ist, mit italienischem und deutschem Text, im Verlag von Breitkopf & Härtel erschienen. Auf Grund von ihm kann sich der Leser ein Bild einer Händelschen Oper machen. Schade nur, daß auch im Klavierauszug die Arien nicht vollständig mitgeteilt sind, wie denn auch hierüber noch gesprochen werden muß.

strenger. Wir legen die kritische Sonde des Vergleichs an. Und wenig Starkes bleibt, und vieles schwindet.

So fragen wir uns auch, ob denn alle die Köpfe, wovon es in manchem doch so bedenklich hohl klang, ob die wohl so bedeutend gewesen wären, wenigstens das *Chaos* aus sich selbst zu gebären. Was immer der breite Anfang einer neuen Schöpfungstat hätte werden können. Wir finden diese Frage wohl meistens verneint. Die meisten jüngsten Stürmer haben sich von außen befruchten, wenn nicht gar verführen lassen. Sie haben, unabhängig von jugendlichem Umsturzbedürfnis, das Kulturgut *fremder Völker*, *fernabliegender Zeiten* mehr oder weniger unkritisch unter die Feder genommen und *zer*-arbeitet.

Auf dem Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Berlin (1923) hörte man hierüber von *Schünemann*, *E. v. Hornbostel* und *Ph. Jarnach* manches kluge Wort.

Nicht nur die Deutschen haben sich in solchen Gährungsprozessen in ihrer (oft äußerlichen) Entlehnungssucht als romantische Sucher erwiesen. Die französischen Impressionisten nährten sich an afrikanischer Musik. Allen voran Debussy, Bartók und Haba arabeln. Strawinski importiert asia-exzentrische Rhythmie (nach anderer Lesart soll er sie allerdings von Jaques Dalcroze gebrauchsfertig bezogen haben), Busoni haben es die Indianer angetan, usf.

Unsere alte deutsche Liebe zur Romantik ist bekannt. Denken wir an Herders „Stimmen der Völker"! Im Jahre 1778 schreibt ein Anonymus bei Forkel schon über die „Musik der um den Südpol herumwohnenden Völker". Allmählich konzentriert sich das Interesse für die Musik des „jenseits von Europa" immer schärfer. Reisebeschreibungen aus europafremden Ländern bringen immer häufiger auch Berichte über die dortige Musik. Allerdings sind diese Quellen wegen der durchweg geringen musikalischen Bildung der Sammler mit größter Zurückhaltung zu bewerten. Da wird eines Jahres (1877) der Edisonphonograph erfunden. Jetzt brauchen sich die Forscher nicht mehr mit bloßen Beschreibungen des „wüsten Lärms" zu begnügen. Das fremde Lied wird mit dem Apparat aufgenommen und wie ein gefangener Affe oder Papagei nach Europa entführt. Hier stürzen sich bald Komponisten mit etwas ausgetrockneten Herzen und Hirnen darüber her. Den seltenen Tieren werden Federn und Schwänze ausgerissen. Das gab unserer Kunst manches der exzentrischen Maskenkostüme, worin sie sich in überlegener Eitelkeit so oft tummelte.

Aber gleichzeitig haben diese fremden Weisen auch an unsern Verstand appelliert. Mit der Möglichkeit des zuverlässigen Aufzeichnens fremder Lieder, Sänge und Tänze (letztere z. B. durch den Kinematographen) erstand ein neuer Zweig der Musikwissenschaft: die sogenannte *„vergleichende Musikwissenschaft"*.

Der exakten Aufnahme im Phonogramm folgten (durch *A. J. Ellis*, 1884/85) die ersten genauen Messungen fremder Tonleitern und Intervalle. Damit tat sich der Musikwissenschaft mit ihren Hauptästen, der Musikgeschichte und der Ästhetik, eine völlig neue Welt auf. Wir lernten mit einemmal, daß unsere europäische Gebundenheit in der Harmonie des Dreiklangs nicht das allein beseelende System ist. Ellis nahm die Sache ernst. Er rechnete die Intervalle nicht in Halbtönen, sondern in $^{1}/_{100}$-Halbtönen (Cents) aus. Danach gab er uns genaue Messungen der halbtonigen sowohl als der halbtonlosen Pentatonik (e f a h c, f g a c d), die benutzt wird und wurde von Chinesen, Kelten, Griechen, Afrikanern und die noch heute in Europa blüht. Die Geheimnisse der vielumstrittenen arabischen Oktavteilung mit ihren neutralen (weder großen noch kleinen) Inter-

vallen wurden gelüftet. Das indische Tonsystem wurde durchforscht. Von den Siamesen hörten wir, daß jeder ihrer „Ganztöne" nur $^7/_8$ unserer Ganztöne betrüge usw.

Diese grundlegende Arbeit des Phonetikers Ellis hat E. v. Hornbostel trefflich ins Deutsche übersetzt und in den „Sammelbänden für vergleichende Musikwissenschaft", Bd. 1, 1920, S. 5ff.) veröffentlicht. In dem gleichen Bande finden sich noch mehrere ältere z. T. fast vergessene Arbeiten im Neudruck.

Aber nicht allein Tonstufen und Intervalle bieten dem vergleichenden Musikwissenschafter Material. Sein Arbeitsfeld umfaßt vielmehr die Aufgaben, die etwa die Philosophie den gesamten Einzelwissenschaften gegenüber einnimmt. Eine vorzügliche Übersicht darüber bietet die jüngst von *Rob. Lach*, dem Wiener Extraordinarius für „vergleichende Musikwissenschaft" herausgebrachte Arbeit „Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme" (Akad. der Wiss. in Wien, 1924). Es wäre sehr zu wünschen, daß sich recht viele Freunde der Musik, und vor allen Dingen recht viele Forscher auf andern Gebieten, die dem exakt planmäßigen Treiben dieser ja noch so jungen Wissenschaft etwas reichlich kühl und vertändnislos gegenüberstehen, mit dem fesselnden Inhalt dieses Bändchens vertraut machten. Was die „vergleichende Musikwissenschaft" für unser Wirtschaftsleben, etwa für den Überseekaufmann mittelbar bedeuten kann, haben wir selbst kürzlich in einem kurzen Aufsatz über „afrikanische Musik" in der Tagespresse angedeutet.

Curt Sachs hat für die junge Disziplin in seinem „Reallexikon der Musikinstrumente" (Jul. Bard, 1913) unschätzbares Material zusammengetragen, nicht nur für den Musiker und Musikwissenschafter, sondern auch für den Ethnologen und den Sprachforscher.

Schon 1905 hat E. v. Hornbostel, der für sein Berliner Archiv nicht weniger als etwa 10000 Phonogramme exotischer Musik gesammelt hat, die Probleme der „vergleichenden Musikwissenschaft" erörtert (Zeitschr. d. Intern. Mus.-Ges., 1905/06, H. 3, S. 85ff.). Diese Probleme führen hin auf die allgemeinsten Fragen nach dem Ursprung und der Entwicklung der Musik und dem Wesen des Musikalisch-Schönen. Das hohe Ziel wird nach Rob. Lach erreicht durch Aufhellen der physiologischen, psychologischen und biologischen Bedingtheit und Abhängigkeit von den Entwicklungsfaktoren allgemeinen Naturgeschehens, hier in bezug auf die Musik.

Schünemann hat 1920 (Archiv f. Musw., H. 2, S. 175ff.) die Beziehung der „vergleichenden Musikwissenschaft" zur Musikgeschichte dargestellt. So findet er in den heute bei Natur- und exotischen Kulturvölkern noch lebendigen Stileigentümlichkeiten die Brücke zur Enharmonik der Griechen, zur Eigenart des gregorianischen Chorals, der Variierung und Diminution, also der einst auch bei uns so leidenschaftlich und willkürlich gepflegten Kolorierung einer nüchtern gegebenen Stimme, ferner zu dem „Theoretikerschreck" der Quinten- und Quartenparallelen. Diese letzteren finden sich z. B. heute noch in zahlreichen Musikkulturen. Im Hamburger Walzenarchiv (des Phonetischen Laboratoriums der Universität) liegen vorzügliche Aufnahmen aus Ostafrika, die gleichfalls solche Parallelen zeigen. Bemerkenswert ist aber, daß sie, und zwar wegen der dynamischen Zurückhaltung der quintierenden Stimme, sehr erträglich klingen. Auch den frühen Motettenstil (13. Jahrhundert) versucht Schünemann aus der sogenannten Heterophonie, d. i. ein gleichzeitiges Führen von Thema und einer bzw. mehrerer Varianten, zu erklären. Und so kann uns die „vergleichende Musikwissenschaft" denn auch manchen Aufschluß geben über das Gebaren unserer modernen „Atonalisten".

Manches von diesen werden wir kritisch erörtern können, wenn uns die „vergleichende Musikwissenschaft" etwa eingeführt hat in das Wesen afrikanischer Polyrhythmie,

bei der fünf bis sechs eigenrhythmische Linien völlig selbständig nebeneinander herlaufen können und von den Eingeborenen auch verstanden werden; wenn uns die Geheimnisse der afrikanischen „Trommelsprache" erst restlos enthüllt worden sind; wenn wir das Verhältnis übersehen zwischen musikalischer Melodie und Melodie der Sprechsprache in solchen Idiomen, wo die Bedeutung eines Wortes abhängig ist von der Tonhöhe, auf der das Wort gesprochen wird; wenn wir uns ferner überzeugen, daß sich exotische Sänger erfreuen an dem, was uns ein Greuel ist, nämlich am Schleifen, Knödeln, Näseln, Quieken der Stimme usw. Auch Völker- und besonders Musikpsychologie bergen noch manche Aufgabe für den vergleichenden Musikwissenschafter. Was erlebt ein Südsee-Insulaner bei einer Melodie, die uns Europäer „wonnig erbeben" macht? Wie wirken Architektur, Gliederung, Spannung, Dynamik, Agogik, Rhythmik einer Südseemelodie auf die ästhetischen Gefühle eines Europäers? Über alles das wissen wir heute noch nichts Zuverlässiges, denn die flüchtig hingeworfenen Urteile beim Anhören europafremder Musik sind für die Wissenschaft völlig belanglos. Hier können nur planmäßige musikpsychologische Untersuchungen vorwärts führen.

Gibt es Gesetze, denen sich das musikalische Fühlen aller Menschen bis zu bestimmten Graden aus physiologischen und biologischen Gründen beugt? Hat unsere Musik mit jener uns so wesensfremder Völker gleiche Wurzeln? Haben sich in den verschiedenen Kulturen nur verschiedene Keime einer generellen Beanlagung mehr einseitig entwickelt? Das alles sind Fragen, die nicht nur den Fachwissenschafter, sondern die den Künstler, Pädagogen, Musikfreund, den Wirtschafter, Politiker und Staatsmann, ja, den ganzen Menschen angehen. Auf diese Fragen kann die Musikgeschichte allein nicht antworten. Ebensowenig, wie sie etwas über den Ursprung der Musik aussagen kann. Denn sie beschreibt nur, was da ist und was sich durch primäre oder sekundäre Zeugnisse belegt findet. Die „vergleichende Musikwissenschaft" geht jedoch über die bloße Feststellung und Beschreibung von Tatsachen hinaus. Wo es ihr zweckmäßig erscheint, zieht sie die Methoden der Naturwissenschaft in ihren Dienst und arbeitet mit planmäßiger Beobachtung am Lebenden, mit mathematischer Kurve, mit Statistik und Experiment. Nicht, um, wie es bei Silva im „Uriel Acosta" heißt, „mit Zahlen Gottes Größe zu messen", sondern um einer kommenden Philosophie der Musikgeschichte mit *nachprüfbarem* Material ein möglichst sicheres Fundament bauen zu helfen.

Sang Caruso nach typisch italienischer Methode?

Von Gesangsmeister Dr. W. Reinecke, Leipzig

Die große Biographie von Pierre Key über Caruso bildet die beste Quelle zum Verständnis des Werdegangs des gefeierten italienischen Tenors. Die kleine Broschüre hingegen, die Caruso selbst geschrieben hat, ist in jeder Beziehung wertlos. Sie macht den Eindruck, als sei sie nur verfaßt worden, um „Geld zu machen". Stil und Inhalt sind gleich dürftig. Der Sänger, der hofft, darin hinter das Geheimnis des schönen Gesanges zu kommen, wird grausam enttäuscht. Caruso paßte absolut nicht zum Lehrer. Er hat nur einen einzigen Schüler, einen Bariton, eine Zeitlang ohne großen Erfolg unterrichtet. Der Kenner versteht wohl Carusoausdrücke wie „mit dem Nacken singen", der unreife Schüler wird hingegen verwirrt und schadet im Bestreben große Töne zu wagen, leicht seiner Stimme.

Was versteht man nun unter italienischer Methode?

Die Hauptregeln lauten:

1. Singe auf dem Atem!
2. Öffne den Schlund!
3. Setze alle Töne vorn auf den Lippen an!
4. Stütze den Ton!
5. Bilde alle Töne locker zwanglos bei breiter lächelnder Mundstellung!
6. Laß den Unterkiefer locker hängen!

Diese Vorschriften enthalten manches Richtige, besonders wenn man ihr ehrwürdiges Alter bedenkt und erwägt, daß sie allein der Erfahrung entsprungen sind, wenn man ferner berücksichtigt, daß früher von einer exakten wissenschaftlichen Untersuchung, wie sie uns jetzt Physik, Physiologie, Medizin mit ihren Erfindungen: Kehlkopfspiegel, Laryngoskop, Röntgenphotographie bieten, keine Rede sein konnte. Sie sind gut gemeint, aber mißverständlich ausgedrückt; teilweise direkt falsch oder verwechseln Ursache und Wirkung. Am richtigsten ist noch die Vorschrift: „Singe auf dem Atem!" Der Sänger soll keine falschen Spannungen empfinden, Atem und Ton soll sich zu einer organischen Einheit verschmelzen. Das Gebot: Öffne den Schlund! verwechselt schon Wirkung und Grund. Wenn der unfertige Sänger den Schlund öffnen will, reißt er den Mund außen weit auf und zieht gerade dadurch innen den Schlund krampfhaft zusammen. Weil aber beim guten Sänger alle Muskeln tadellos arbeiten, ist sein Hals offen, die Kehle weit, aber nicht infolge seines Bestrebens den Schlund zu öffnen. Die Lehre, den Ton vorn zu bilden, ist direkt schädlich. Wieder sitzt wohl der fertige Ton vorn, aber der Anfänger darf ihn nicht vorn bilden wollen. Da bleibt er flach und entbehrt der Rundung der Nasenresonanz. Die Weisung, den Ton mit dem Atem zu stützen, versteht der Neuling entweder überhaupt nicht (und es ist nur gut, wenn er sie nicht versteht!) oder falsch, indem er zu früh mit erhobener Brust große Töne wagt und so in den falschen Brustansatz gerät, der das Organ forciert oder ruiniert. Am wenigsten jedoch hat den Sängern die Regel, mit breit lächelnder Mundstellung und lockerm Unterkiefer zu singen, Nutzen gebracht.

Wie eine heimliche Krankheit, die sich von Geschlecht zu Geschlecht vererbt hat! Es ist ein großer Unterschied, ob der erzeugte Klang locker schwebend klingt, oder ob man alles locker lassen soll, um einen schwebenden lockern Klang zu bewirken. Der Fehler lag darin, daß man beides, die Klangerzeugung, und Wirkung: den lockern Ton, einander gleichsetzte. Aus nichts kann nichts werden. Ein falsch locker gebildeter Ton klingt flach konzentrationslos. Wenn man einen Turner eine schwere Übung elegant spielend bewältigen sieht, kommt man im ersten Augenblick zu der Einbildung, als müsse man sie gleich nachmachen können. Und doch! Welche Kraft, Zeit, Ausdauer und Anmut erfordert sie! Die Kunst des guten Sängers gipfelt darin, trotz großer Innen- und Außenspannung den Anschein beim Zuhörer zu erwecken, als mache er gar nichts, weil der Ton so mühelos locker und breit ausströmt. Er macht aber sehr viel, strengt sich auch im Forte an, aber *über*anstrengt sich nicht, weil seine Muskeln durch Training immer kräftiger geworden sind, so daß die Kraftäußerung für ihn und den Zuhörer ein Genuß ist. Der gute Vokalist singt nicht mit breitem Mund und lockerm Unterkiefer, sondern mit langem Ansatzrohr und umgestülpten Lippen (Lippenring!). Er spannt den Unterkiefer und doch ist sein Ton locker, seine Kehle weit, weil keine falsche halskrampfende Schnürung eintritt. „Bewußt schön" singend ahmt er das Ansatzmundstück der Blasinstrumente nach. Die Stimmbänder werden durch den Unterkieferzug viel leichter gespannt infolge der sich hierbei einstellenden Zusammenziehung des äußern Stimmlippenspanners (Musc. cricothyreoideus = Ring-Schildknorpelmuskel), der beim guten Sänger die Führung über den innern Spanner im Kehlkopf, den der schlechte Sänger bevorzugt, übernimmt. Die typisch italienische Methode macht also im Klangeffekt nichts Falsches, d.h. der Sänger quetscht nicht, weil er alles locker (zu locker!) läßt, aber zu wenig Richtiges, d.h. sie läßt die Stimme flach. Daher bekommen die Stimmen so schnell etwas Abgesungenes, Meckriges, Quäkiges, wenn sie nicht bewußt oder instinktiv mehr (richtiges) machen, als sie eigentlich dürfen. Mehrere Schüler von mir, die in Italien studierten, erzählten mir, daß sie meine Bücher dort kennen

gelernt hätten. Also gibt es auch in Italien Gesanglehrer, die nach deutscher Methode Unterricht erteilen.

Wir sehen, wie nötig es ist, mit der Tradition von der Unfehlbarkeit der italienischen Methode zu brechen, um die sich im Laufe der Zeit ein Nimbus gewoben hat, an dem bisher aus Ehrfurcht niemand zu rütteln wagte!

Doch nun zurück zu Caruso!

Caruso sang schon als Knabe viel in der Öffentlichkeit in seiner Vaterstadt Neapel, besonders zu Kirchenfesten. Da seine Eltern ziemlich unbemittelt waren, half er früh mit Geld zu verdienen. Seine Stimme war schön, ohne gerade hervorragend zu sein. Im Stimmwechsel fürchtete er eine Zeitlang seine Stimme zu verlieren, die sich als Tenor entpuppte. Als junger Mann nahm er Gesangsunterricht bei Vergine, der ihn wahrscheinlich als künftigen Stern erkannte, es ihn aber schlau nicht merken ließ, um recht viel Kapital aus einem späteren Kontrakt herauszuschlagen. Ja er behandelte ihn auffallend schlecht, ließ ihn kaum singen, sondern mehr beim Unterricht der übrigen Schüler zuhören. Die Mitschüler lachten ihn direkt aus, wenn er sang, und gaben ihm den Spitznamen: „Il tenore vento," weil er sänge, wie wenn der Wind heulte! Ob der Tadel wohl berechtigt war? Ich glaube kaum! Caruso sang gewiß nicht schlecht, aber anders als die Genossen. Im Heulen liegt etwas Hohles, Dunkles, Obertonarmes, was die Ohren der Italiener fremdartig, ja abstoßend anmutete, die auf die helle, grelle flache Farbenskala eingestellt waren. Sicher also hatte Caruso diese Art der Tongebung — wahrscheinlich waren es Pfeiftöne — nicht durch den Unterricht gewonnen, sonst wäre er nicht ausgelacht worden. Unbewußt hatte er schon damals mit langem Ansatzrohr gesungen und instinktiv trotz des Spottes seiner Mitschüler gefühlt, daß er auf dem richtigen Wege war. Gewiß sah Vergine ein, daß sein Zögling nicht mehr viel bei ihm lernen könnte, er beschränkte seine Ausbildung klug darauf, die Zügel recht straff anzuziehen und ihm das Singen möglichst zu verbieten, damit er seine Stimme bei seiner großen Jugend nicht überanstrengte. Schon mit einundzwanzig Jahren trat der junge Künstler als Opernsänger auf, leider zu früh, da er die Vollstimme nur bis zum hohen A sicher beherrschte und die B ihm in der Blumenarie in „Carmen" anfangs mehrmals umkippten. Es läßt sich aus der Biographie nicht erkennen, ob er mit oder gegen den Willen seines Lehrers aufgetreten ist. Wie unverständig und tyrannisch das italienische Publikum ist, geht daraus hervor, daß es für unkünstlerisch gilt, das hohe B der Stelle „Und ewig dir gehör ich an" mit Kopfstimme zu nehmen — das dumme Wort: falsetto hat viel Unheil angerichtet — obwohl pianissimo verlangt wird. Auch in Deutschland wird es leider fast nur mit Brust gesungen. Trotzdem gefiel sein Gesang der Menge, weil sie fühlte, daß etwas Besonderes, eigenartig Neues in dem jungen Tenor stecke. Von Jahr zu Jahr reifte seine Stimme mehr und mehr, die anfangs kleine Stimme — weil er nicht forcierte oder forcieren konnte! — wuchs fabelhaft, jetzt gehorchten die höchsten Volltöne; sein Spieltalent entfaltete sich überraschend, obwohl er das Lampenfieber nie ganz los geworden ist. Jeder Kenner, der Caruso gehört hat, sei es auf der Bühne oder im Grammophon, hört sofort heraus, daß diese vollen, runden helldunklen Töne unmöglich bei breiter lächelnder Mundstellung gebildet sein können, also abgesehen von der Sprache gar nicht italienisch klingen. Wer ihn hat singen sehn, weiß, daß er mit Mundtrichter sang. Den schlagendsten Beweis dafür liefert aber die Abbildung in der Key-Biographie, Seite 288, „Caruso beim Üben", die deutlich die „Schnute" und eingezogenen Backen meiner Methode zeigt. Doppelt bewunderungswürdig ist seine Art zu singen, weil sie ganz im Gegensatz zur geläufigen lächelnden italienischen Singweise steht. Sein Klavierbegleiter Fucine schreibt, daß er den Vokal A in der Höhe ganz dunkel nach U gefärbt hat: Ein weiterer Beweis dafür, daß sein feiner Klangsinn die günstigste Vokalfarbenmischung fand und die richtige Obertonauswahl traf, die sich mit den modernsten Forschungen der Wissenschaft völlig deckt.

Alle Luft war bei ihm restlos zu Klang verarbeitet. Keine Spur „wilder Luft" entwich. Einen glänzenden Beweis seiner hohen Kunst liefern seine Grammophonaufnahmen: Keine Idee von Nebengeräuschen, kein Klirren und Wackeln des Aufnahmetrichters ist zu bemerken: Daher der ungetrübte Genuß beim Anhören der Platten, als stände Caruso in eigner Person

lebendig vor uns! Man vergleiche im Rigolettoquartett die Stimmen von Slezak und Caruso als Herzog. Slezaks Naturstimme strahlt fast glänzender, aber Nebengeräusche, die das kunstvolle Atemzurückhalten vermissen lassen, stören den Totaleindruck empfindlich. Bei Caruso jeder Ton ein Kunstwerk, dunkler Sammet mit Gold verbrämt. Interessant ist, daß Caruso den Lippentrichter scheinbar unbewußt geformt hat; die Lippenstülpung ist ihm von Kind an so zur zweiten Natur geworden, daß er ihre Wichtigkeit gar nicht bewußt empfindet. Naiv erzählt er einmal in der Biographie, daß er die Beobachtung gemacht habe, daß das Zusammenziehen der Stirn und Augenbrauen seinen Gesang wunderbar günstig beeinflußt habe! Er erkannte also die hohe Bedeutung eines Teiles der mimischen Muskeln, aber die wichtigsten: Mundringmuskel und Nasenflügel entgingen seinem Scharfsinn, weil sie automatisch bei ihm tätig waren. So nahe der bewußten Erkenntnis war er, daß er die Mitbewegung der nebensächlichen mimischen Muskelgruppen wahrnahm, die beim Anfänger beim bewußten Lippenumstülpen mitarbeiten, mit der Reife aber ihre unbewußte Mitbewegung einstellen!

So sehen wir, daß der geniale Tenor durch seinen feinen Klangsinn nicht in die Fehler seiner Landsleute verfallen ist, die wohl eine offene Kehle haben, aber das Instrument nicht abrunden können, oder nicht abzurunden wagen, weil sie die Lockerheit des Tones zu stören fürchten. Sein Ton steht mit der Lehre der modernen wissenschaftlichen, natürlichen Stimmentwicklung völlig im Einklang, die den großen Ton aus dem kleinen, die Vollstimme aus dem Kopfton bei verlängertem Ansatzrohre reifen läßt!

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Die zu Ende gehende Konzertsaison der Reichshauptstadt bescherte uns mancherlei wertvolle und anregende Chordarbietungen zumal auswärtiger Vereinigungen und eine Flutwelle amerikanischer oder in Amerika heimisch gewordener Sänger und Sängerinnen, um in zwei Konzerte des Wiener Philharmonischen Orchesters auszuklingen.

Die Leistungen des vortrefflich disziplinierten Leipziger Lehrergesangvereins unter Günther Ramin — er hatte sich verdienstvoller Weise überwiegend zeitgenössischer Werke (Arnold Mendelssohn, Julius Röntgen, Erwin Lendvai) angenommen — bewegten ich auf hohem Niveau, Sie gipfelten in dem ergreifend gesungenen Schubertschen a cappella-Chor „Grab und Nacht". Im Gegensatz zu dieser Chorvereinigung, die sich glücklicherweise keinem Spezialistentum verschrieben hat, huldigte der Mainzer Männergesangverein in seinem Konzert überwiegend zärtlichen pianissimo-Gesängen. Wenn hundert (oder mehr) gesteiften Männerbrüsten eine Tränenflut entströmt („Tränen", ein Chor von Selim Palmgren), wenn ihnen ein „Finnländisches Wiegenlied" entquillt, so wirkt solche Effeminierung des gesunden männlichen Stimmenklangs unnatürlich, ja komisch. Merkwürdig nahm sich das Programm der Mainzer auch im übrigen aus. Es segelte unter der Flagge „Tausend Jahre Rheinland". Worin aber bestand die Ladung des musikalischen Festschiffs? Von Bruckners Chor „Trösterin Musik" und einem Chor von Carl Bartosch abgesehen, aus musikalischer Konterbande. Welche Beziehung, so fragen wir, besteht zwischen dem Rheinlande und Busonis problematischem, stilchamäleontischem Klavierkonzert mit dem an den Haaren herbeigezogenen Chor im letzten Satz? Kein rheinisches Volkslied, nicht einen einzigen volkstümlichen deutschen Gesang brachte dies merkwürdige Konzert, das, von falschem Ehrgeiz veranstaltet, in Spezialisten- und Artistentum exzellierte[1]).

Man muß es als Ironie des Schicksals bezeichnen, daß es fünf Negersängern, den Fisc Jubilee Singers von der Universität Nassville in Tennesee U.S.A. vorbehalten blieb, zu tun, was die guten Mainzer versäumt hatten: sie trugen wenige Abende später in ihrem Konzert, der deut-

[1]) Nachträglich erfahre ich, daß das rheinische Volkslied wenigstens am nächsten Abend bei einem von dem Verein veranstalteten „Volksfest" zu seinem Recht kam.

schen Musik zu huldigen, ein rheinisches Volkslied vor, die — „Loreley" (nach Friedrich Silcher). Der Vortrag der Negersänger hat etwas Ergreifendes durch die Inbrunst, mit der sie religiöse Hymnen singen. Er ist am unmittelbarsten im Ausdruck kindlich-naiver Freude, einer sorglosen Fröhlichkeit, wie ihrer der Europäer und Amerikaner unter dem Druck des Zivilisationsbewußtseins nicht fähig ist. Nie erhebt sich — eine Auswirkung langer Versklavung — der Gesang der Neger aus fast schüchterner Zartheit zu ungebrochener, ungehemmt ausströmender Kraft. Er bleibt immer Ausdruck einer einst unterdrückten Rasse.

Einen denkbar stärksten Gegensatz zur Musik der Neger, die sich nur zu einem geringen Teil von fremden, ihren Charakter verfälschenden Elementen frei hält, bildet die Volksmusik der Finnländer, mit der uns der gemischte Chor „Suomen Laulu" aus Helsingfors (Dirigent Heikki Klemetti) bekannt machte. Von kräftiger, ungebrochener Eigenart, umspannt sie alle Skalen der Empfindung. Ein bedeutender Teil der finnischen Volkslieder — es sind von ihnen bereits über 15000 gesammelt — ist, wie das Programm mitteilte, der Tonart nach gregorianisch. So das von dem Chor vorgetragene, tief ergreifende „Ich wandelte durch die Sommernacht" in Madetojas Bearbeitung. An dem Chorgesang der Finnländer erfreut der naturhafte Stimmklang, die herbe Kraft des forte und das niemals weichliche piano: die unverfälschte, kraftvolle und von gesunder Empfindung getragene Kunst eines in seinem Heimatboden unlösbar verwurzelten charaktervollen Volkes!

Über die Sängerflutwelle aus Amerika darf ich mich kurz fassen. Sie trug als stärkste im italienischen Sinn vollkommene Singebegabungen den Tenor Gigli und die Sopranistin Dusolina Giannini an das deutsche Gestade. Wiederum einmal wurde an den Darbietungen der fremden Gäste der krasse Unterschied zwischen deutscher und amerikanischer Kunstauffassung klar. Der Amerikaner verlangt vor allem anderen vollendete Technik. Für jedes Manko in dieser Richtung hat er die untrügliche Beobachtungsgabe des Realisten. Der Deutsche setzt sich eher über einen Mangel der Stimme hinweg, sofern ihn Musikalität und Innerlichkeit des Vortrags entschädigen. Entscheidend aber ist: der Amerikaner ist es zufrieden, Sentimentalität, uns tödlich verhaßt, an Stelle der Innerlichkeit gelten zu lassen.

Kein Wunder also, daß das deutsche Lied — es fand sich auf dem Programm der meisten ausländischen Sänger — in seinem Wesen so gut wie niemals erfaßt wurde. Immerhin blieben wir, was dankbar anerkannt sei, von Schumanns „Ich grolle nicht" im goût americain verschont, während wir es über uns ergehen lassen mußten, daß uns ein exotischer Tenor mit virtuos entwickelter Kopfstimme säuselnd versicherte, er „liege still im hohen grünen Gras".

Wir kehren also nach einem kurzen Umweg über die neue Welt reuig in die alte zurück — aber nicht zu den „arrivierten" oder, wie man heute noch geschmackvoller sagt, „prominenten" Sängerinnen und Sängern. Die Kanonen und Kanönchen bollern und dröhnen ihren Ruhm und ihr Rühmchen genügend in die Lüfte. Kritischen Maschinengewehrfeuers bedarf es da nicht mehr. Es sei vielmehr einiger Sängerinnen gedacht, die wegen ihrer Musikalität und wegen der vortrefflichen Ausbildung der Stimme aus der großen Schar der Mitstrebenden hervorgehoben zu werden verdienen, so der ausgezeichneten Leipziger Sopranistin Anni Quistorp — sie nahm sich gehaltvoller Lieder zeitgenössischer Komponisten mit künstlerischem Ernst und ausgesprochenem Erfolg an — und der Mezzosopranistin Emmy Neyendorff, deren wohllautender, auf das schönste beherrschter Mezzosopran im Dienste eines innerlichen Vortrages steht.

Daß sich ein Wort über die Berliner Konzerte des Wiener Philharmonischen Orchesters in einen der Gesangskunst gewidmeten Bericht ohne Gewaltsamkeit einfügen läßt, spricht für die Kunstauffassung der österreichischen Künstlerschar. Ihr ist in Fleisch und Blut übergegangen, daß die Instrumentalmusik, wenn anders sie unverfälschte Kunst ist, im letzten Grunde im Gesang wurzelt. (Die Verirrungen der modernen Instrumentalmusik beruhen — man kann es gar nicht oft genug betonen — im wesentlichen darauf, daß vielen unserer Komponisten das Bewußtsein dieses Zusammenhangs mehr und mehr abhanden gekommen ist.) Das Wiener Philharmonische Orchester — als solches fungiert bekanntlich das Orchester der Wiener Staatsoper — kann auf eine Tradition von etwa 80 Jahren zurückschauen. Es hat sich

in der alten, musikerfüllten Donaustadt unter den glücklichsten Verhältnissen entwickeln können. Bedeutende Dirigenten, wie Otto Dessoff, Hans Richter, Gustav Mahler und Felix Weingartner haben an seiner Spitze gestanden und es zu dem gemacht, was es trotz Krieg und Nachkriegszeit heute noch ist. Daß ein Teil der Künstler aus ungarischem und tschechischem Geblüt ist, verleiht dem Orchester jenen Einschlag von Musikantentum, das sich mit dem „Wiener Blut" so glücklich mischt. Die natürliche Anmut des Musizierens, der beschwingte Rhythmus, der weiche schwebende Ton der Streichinstrumente und die Noblesse im Klang der Holzblasinstrumente machen diesen Klangkörper zu einem der ersten der Welt. Nicht überall kam die Unmittelbarkeit des Musizierens, die seine Eigenart ausmacht, in den Berliner Konzerten zu voller Auswirkung. Das natürliche wäre gewesen, daß die Wiener Philharmoniker von Weingartner, ihrem ständigen Dirigenten, geleitet worden wären. Kleiber, ihr diesmaliger Führer, hat zwar österreichisches Blut in den Adern, trägt aber einen eigenwilligen Kopf auf den Schultern, dessen „sic volo, sic jubeo" sich in mancherlei Willkürlichkeiten des Tempo und der Dynamik auswirkte. Wenn sich nichtsdestoweniger nach der „Unvollendeten" ein Jubelsturm ohnegleichen erhob, so bedeutete diese Huldigung über die Anerkennung hinaus, die das Publikum der Wiedergabe der Sinfonie spendete, den spontanen Ausdruck der Dankbarkeit für den geliebten Meister und sein unvergängliches Werk.

Zur Taktstrichfrage

Schlußwort von Martin Frey
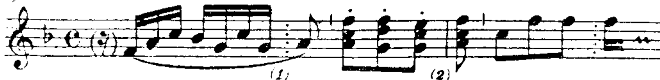
Prof. Theodor Wiehmayer gehört jener Gruppe von Tonkünstlern an, die sich im „Ton" zuweilen vergreifen, und schon deshalb ist es keine angenehme Aufgabe, sich mit ihm über eine Zeit- und Streitfrage auseinanderzusetzen; ganz abgesehen davon, daß er zu sehr von der Richtigkeit seiner „Theorie", seiner Ansicht, überzeugt ist. Es wäre also nur weise gehandelt, wenn man sich dem Verfahren Hugo Riemanns anschlösse, ihn keiner Antwort zu würdigen. Ich halte es aber hier einmal mit Ulrich von Hutten, und da ich es einmal gewagt habe, A zu sagen, soll auch das B folgen.

Es liegt mir gänzlich fern, Prof. Wiehmayer mit „ungerechten Angriffen" aus seiner klassischen Ruhe aufscheuchen zu wollen. Ich suche nur die Wahrheit und scheue daher nicht vor Taktwechsel und Taktstrichversetzung zurück, um der Wahrheit, d. h. der Richtigkeit des Vortrags beizukommen. Da nun Prof. Wiehmayer energisch die Tatsache feststellt, daß er niemals auch nur an einem einzigen Taktstriche unserer Klassiker gerüttelt hat und die Originalnotierung in dem I. Satz der C-moll-Symphonie Beethovens als durchaus richtig aufrecht erhält, muß ich erklären, daß ich seine Darlegungen in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" falsch verstanden habe. Ich habe mich also zu früh gefreut, als ich annahm, Prof. Wiehmayer habe bereits einen Fuß ins Lager der „Vandalen", der musikalischen Fortschrittler getan. Nur verstehe ich nicht recht, welchen Zweck seine analytischen Ausführungen dann eigentlich haben sollten.

Ein Hoffnungsstrahl leuchtet noch: Prof. Wiehmayer erlaubt schon, daß man aus zwei Takten der Klassiker einen Großtakt herstellt. Wie ist es aber, wenn ein $^{12}/_{8}$-Takt in zwei $^{6}/_{8}$-Takte verwandelt werden müßte, um dem metrischen Schwerpunkte die Ehre zu geben, die ihm gebührt? Ich denke z. B. an Chopins vielgespieltes Es-dur-Nokturno op. 9 Nr. 2 und bei Zerlegung eines $^{4}/_{4}$-Taktes in zwei $^{2}/_{4}$-Takte an J. S. Bachs Präludium für Anfänger in C-dur oder an desselben Meisters F-dur-Präludium Nr. 9, das Prof. Wiehmayer in seinem Buche „Musikalische Rhythmik und Metrik" auf S. 107 ganz richtig mit Taktteilung notiert.
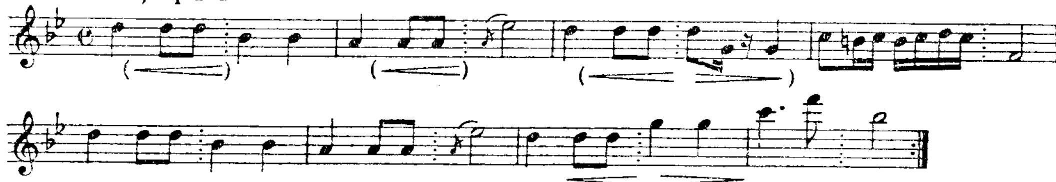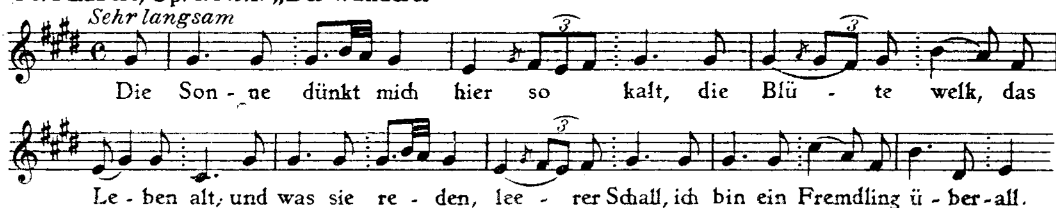






Sintemal das letzte Beispiel von Prof. Wiehmayer gebracht wird, dürfte man wohl daraus folgern, daß er zu einer Zerlegung eines zu großen Taktes in zwei richtige Takte seine Zustimmung gibt. Da er aber nach seinem eigenen Zeugnis an keinem einzigen Taktstrich zu rütteln gewagt hat, so hält er ein Teilen eines solchen Taktes also wohl nicht für erlaubt. Man sollte aber meinen, wenn er gestattet, aus zwei Takten einen zu machen, so wäre es nur recht und billig, daß man auch nötigenfalls aus einem Takte zwei herstelle. Hier ist wohl eine Unklarheit, eine Intoleranz, eine Inkonsequenz.
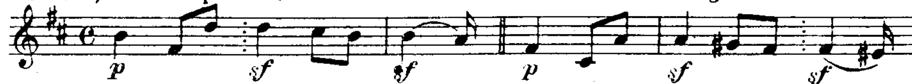
Ich gebe dem $^2/_4$-Takt in dem Schubertschen Thema den Vorzug, da er die metrischen Schwerpunkte sichtbar macht, die oft nichts anderes sind als „Ruhepunkte des Geistes" —, die Akzente in den Variationen Nr. 2, 3, 5 und in der kleinen Koda geben mir Recht. Wird nicht jeder Musiker in dem verwendeten Thema mit Variationen op. 142 den Ausdruck seelisch und dynamisch nach der Mitte der Schubertschen Takte ($^4/_4$) zunehmen lassen?



So müßte z. B. auch in der „Wanderer-Phantasie" op. 15 im Adagio nicht $^4/_4$ sondern $^4/_8$ vorgezeichnet sein. Man empfindet die Achtel als Zählzeiten und verlegt die Schwerpunkte in die Mitte der Takte. Das Lied „Der Wanderer" zeigt demjenigen, der nicht den nötigen Mut hat, der Wahrheit ins Gesicht zu sehen, den rechten Weg.
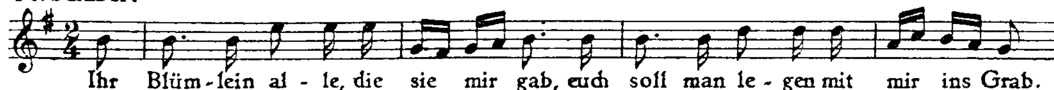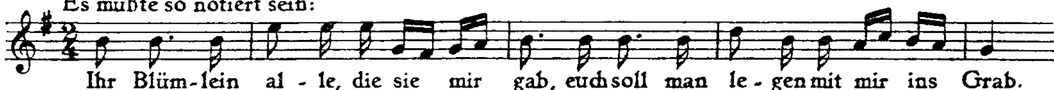


Wenn nun Mozart in einem H-moll-Adagio das Thema in der Durchführung um zwei Viertel verschiebt — ebenso verlegt Max Reger im Rondo seiner E-moll-Sonatine das Nebenthema im $^6/_8$-Takt einmal um drei Achtel — so liegt doch da zweifellos eine Inkonsequenz vor und der Spottpfeil, den Prof. Wiehmayer auf mich in seiner Erwiderung abschießt, schwirrt auf den Schützen selbst zurück.



Mit Acht und Bann belegt Prof. Wiehmayer jeden „Frevler“, der es wagt, diese metrische Unwahrheit aufzudecken. Er schreibt: mit allen Mitteln — auch verwerflichen? — werde er die Theorie Hugo Riemanns bekämpfen. Warum der Eifer? Es wird ihm z. B. nicht gelingen, den Fundamentalsatz Riemanns, seines großen Vorgängers, zu erschüttern, daß der zweite Takt metrisch im allgemeinen schwerer ist als der erste. Jeder Kundige lächelt, wenn er in Prof. Wiehmayers oben zitiertem Buche auf S. 51 liest: In zwei- und dreitaktigen Metren ist der erste, in viertaktigen Metren der erste und dritte schwer, alle übrigen Takte sind leicht“. Will Prof. Wiehmayer nicht sehen und hören?

Daß eine Versetzung der Taktstriche um einen halben Takt durchaus berechtigt ist, soll an Schuberts Liede „Trockene Blumen“ nachgewiesen werden. Schubert notiert da leichtherzig:
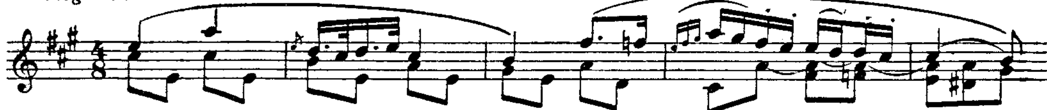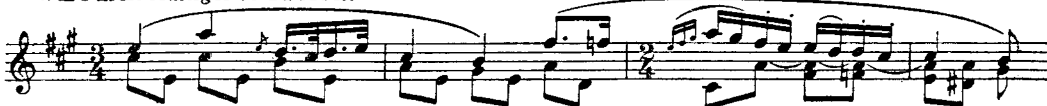




Prof. Wiehmayer ist in seiner Entgegnung die Erklärung schuldig geblieben, wie es kommt, daß Beethoven sowohl in seinen Klaviersonaten wie in den Sinfonien auch nicht einmal den $^6/_4$-Takt anwendet.

Über die Betonung und Auffassung des Rondothemas der „Waldsteinsonate“ will ich mich nicht weiter mit dem von mir persönlich sehr geschätzten Gegner auseinandersetzen. Nur so viel sei gesagt, daß mein eingeklammertes sf nichts anderes bedeutet als: der zitierten von Beethoven mit einem Sforzato versehenen Stelle entsprechend müßte der Akzent auf das „e“ fallen. Zu der Ansicht Prof. Wiehmayers, in dem „sf“ einen Gegenakzent vor uns zu haben, kann ich mich nicht aufschwingen.

Der Wahrheit kommt man nicht näher, wenn man sich scheu vorbeidrückt, und so einfach sind die Gedanken unserer Klassiker durchaus nicht, wie Prof. Wiehmayer den Leser und Klavierspieler meinen läßt. Es ist z. B. durchaus falsch, wenn Prof. Wiehmayer in seinem Buche das Thema des Menuetts in Mozarts G-moll-Sinfonie als dreifüßige Phasen hinstellt. So gut wie Brahms im dritten Satze seines Klaviertrios in C-moll den immerwiederkehrenden Wechsel zwischen $^3/_4$ und $^2/_4$-Takt gleich zu Anfang durch $^3/_4$ $^2/_4$ und im Trio durch $^9/_8$ $^6/_8$ zu erkennen gibt, so ist auch in diesem hochinteressanten Satze Mozarts mehrmals ein Wechsel zwischen $^6/_4$ und $^3/_4$-Takt zu fühlen. Ein anderes lehrreiches Beispiel gab Dr. Heuß mit dem Andante aus Mozarts D-moll Streichquartett. Das Erfühlen der „seelischen Zählzeiten“ ergibt ein ganz andres Bild der Melodiestimme und ihres Vortrags, als Mozart uns zuerst ahnen läßt.

Daß ein richtiges metrisches Erfassen den Vortrag stark beeinflußt, sieht jeder Unvoreingenommene, der z. B. das Andante semplice aus Max Reger Serenade op. 77a sich in beiden Lesarten durchspielt. Wir erhalten, da der Nachsatz aus vier $^2/_4$-Takten besteht, zufällig auf diese Art auch eine achttaktige Periode.





Derartige Nüsse zu knacken gibt St. Heller in seinen Präludien und Etuden des öfteren, ebenso Th. Kirchner, Mendelssohn, Rob. Schumann. Und Prof. Wiehmayer verlangt, daß man derartig gestaltete rhythmisch und metrisch reizvolle Stücke in gleichem Schritt und Tritt spielen solle? Das kann sein ernster Wille nicht sein! Da er zweifellos zu denjenigen Musikern gehört, die weiter strebend sich bemühen, gebe ich die Hoffnung noch nicht auf, ihn eines Tages im Lager der „Vandalen" zu finden. Da wird bei uns „Taktstrich-Korrektoren" eine ebenso große Freude sein wie im Himmel über den Sünder, der Buße tut.

Austriaca

Von Emil Petschnig

Aus Oper und Konzertsaal

Staatsoper: Erstaufführung von W. Braunfels' musikalischer Komödie nach Tirso de Molina „Don Gil von den grünen Hosen". Das aus der gegenwärtigen politischen und ökonomischen Wirrsal entstandene Verlangen unserer Generation nach gemüterheiternder heiterer Kunst, zumal dramatischer, ist begreiflicherweise groß, nicht minder groß jedoch ist gerade auf diesem Gebiete und in deutschen Landen der Mangel an derartigen Stoffen, so daß Dichter und Opernkomponisten nicht selten in fremden Literaturen vergangener Jahrhunderte auf die Suche nach geeigneten Sujets gehen, und der üppige, tolle Kapriolen schlagende Witz der alten Spanier scheint da eine fast unerschöpfliche Fundgrube abzugeben. Aber leider nur scheint. Denn wie uns Shakespeares Lustspiele nicht mehr recht munden wollen, so sehen diejenigen eines Calderon, Lope de Vega, Tirso de Molina u. a. m. ihr gemeinsames Spezifikum in einer heute veralteten höchst komplizierten Intriguenhandlung, die teils auf unhaltbaren Voraussetzungen fußt, teils sich so verfilzt, daß der Knoten schließlich nicht mehr logisch gelöst, nur wie der gordische willkürlich oder von einem deus ex machina durchhauen werden kann. Was immer eine der Bühnenwirkung abträgliche Ernüchterung mit sich bringt. Daß so vielfach verschlungene Fäden besonders einem Opernbuch nicht anstehen, ist eine längst erwiesene Tatsache, die durch das Braunfels'sche Werk nur eine neue Bekräftigung erfährt, doppelt fühlbar gemacht durch die Art der Vertonung, die des in solchem Falle unumgänglichen fliegenden Tempos entbehrt und die verschiedenen nötig werdenden Erklärungen, Auseinandersetzungen der agierenden Personen zu ermüdenden Strecken auswalkt, gegen welche dann die paar lyrischen Ruhepunkte nicht genügend abstechen. Auch der Aufputz der Geschehnisse mit Volksszenen ist als dramatisch überflüssig, also hemmend, nicht geeignet, das Amüsement dieser Komödie zu heben, während der man nicht ein einzigesmal lacht. Musikalisch ist der Wille zum Gesang, zu Arie und Ensemble aller Anerkennung wert, wenn auch die Erfüllung dieser Formen mit einem originalen Gehalte zu wünschen übrig läßt. Immerhin sind einige Momente da, die ihrer rhythmischen Eigenart oder satztechnischen Distinktion halber aufhorchen machen — für einen ganzen Abend freilich etwas zu wenig. Die Novität erlebte daher auch nur die ominösen drei Aufführungen bei halbleerem Hause trotz einer trefflichen Aufführung unter Direktor Frz. Schalks musikalischer und Prof. Turnaus Spielleitung. Daß ihre Hauptrollen in doppelter Besetzung studiert wurden, läßt wohl darauf schließen, daß man damit ein Repertoirezugstück gefunden zu haben glaubte: eine Annahme, über die angesichts der oben angedeuteten textlichen wie musikalischen Schwächen einiges beängstigtes Kopfschütteln sicherlich berechtigt ist, läßt sie doch vermuten, daß der über Annahme oder Ablehnung von Neuheiten entscheidenden Stelle jeglicher Blick für das Theaterwirksame abgeht. Was nützt es, daß — wie ich höre — im Archive des Instituts ein mächtiger, noch ungesichteter Stoß eingereichter Manuskripte liegt (wo ist der Dramaturg?), daß Direktor Schalk verlautbaren läßt, „er würde es begrüßen, wenn alle unsere Wiener Komponisten von Rang den Weg in das Operntheater fänden: die Wiener Staatsoper steht jeder großen, starken Begabung offen", fehlt es

am Organ, das die brauchbaren Weizenkörner aus der zweifelsohne beträchtlichen Masse von Spreu herauszufinden weiß. Die Genialität eines Bühnenleiters dokumentiert sich eben darin, daß er auf seinem an Ausdrucksmöglichkeiten so reichen Instrumente, dem Theater, eine bis dato unbekannte Weise anzustimmen versteht, dadurch die natürliche Entwicklung der Dramatik fördernd, und nicht bloß auf die in erster Linie durch geschäftliche Erwägungen bestimmten Vertriebsanstalten sich verläßt oder an immer wiederholte Neueinstudierungen notorisch ungangbarer Stücke (wie jüngst „Freund Fritz" von Mascagni) Zeit und Kraft wendet.

Ein Theaterfachmann von echtem Schrot und Korn, mit Entdeckerlust und -talent begabt, den die Wiener Verhältnisse über ein Jahrzehnt lang zum Stillsitzen verurteilten, Geheimrat Rainer Simons schuf sich um dieselbe Zeit, da seine vor einem Viertelsäkulum erfolgte erste Gründung, die Volksoper, infolge unfähiger Direktoren, ständiger Unstimmigkeiten in der vielköpfigen Verwaltung und sonstiger dem Betrieb feindlicher Zustände schließen mußte, ein neues Betätigungsfeld, indem er im 1744—49 erbauten Schönbrunner Schloßtheater eine Kammeroper inaugurierte, die dem entzückend intimen Rokokorahmen gemäß mit Händels „Xerxes" begann: ein von musikhistorischem Standpunkte aus interessantes Unternehmen, soweit die hier noch viel mehr als in den Oratorien zu Amputationen am Ganzen und Einzelnen zwingende Bearbeitung es erlaubt, sich vom musikdramatischen Genre jener Epoche ein lebendiges Bild zu machen. Das einige nette und charakteristische Sächelchen enthaltende Opus fand unter Dr. Ernst Kunwald als dirigierender Cembalist eine recht befriedigende Darstellung durch die Herren Dr. Nasta (Titelpartie), Ruepp (Ariodat), Paletzek (ein humorvoller Elviro), die Damen H. Pola (Atalanta) und M. Szücs-Jelmar (Amastris), denen sich als auf den Brettern noch nicht ganz heimisch fühlende, aber für die Zukunft etwas Versprechende Jos. Hunstinger (Arsamenes) und Herta Türk-Rohn (Romilda) anschlossen. Die Entwicklung jungen Nachwuchses zu verfolgen ist jedenfalls anziehender als die ewig nämlichen paar Produktionen eines ebenso kostspieligen als künstlerisch sterilen Startums sich anzuhören. Die malerische Inszenierung (noch dazu mit Ballettwirkungen auf so beschränktem Raume) zeigte wieder den kundigen Regisseur Rainer Simons und weckte den Wunsch, daß die herrenlose Wiener Volksoper und ihr erster Direktor sich jetzt wieder zusammenfänden, wobei auch Wien als dritter Beteiligter nur profitieren würde.

Was, anknüpfend an diese Eröffnungsvorstellung, die Frage der Händelopern selbst anbelangt (falls sie nämlich als wieder integrierender Bestandteil unseres Spielplanes betrachtet werden sollen), so scheint mir deren „Renaissance" mehr ein gelehrter Galvanisierungsversuch denn wirklich dauernde Neubelebung zu sein; läßt sich doch das Rad der Zeit — namentlich in der am raschesten „unzeitgemäß" werdenden Tonkunst — nicht zurückdrehen. Die überwiegend architektonische Musik Händels, die sich nach einem ersten raschen psychischen Impuls oft unendlich, wie die Wellenkreise einer von einem Steinwurfe erregten Wasserfläche ausbreitet, dünkt unserem auf häufig wechselnde Eindrücke erpichten Temperamente zu nervenlos, eine Ruhe ausströmend, die zuweilen schon bedenklich an Langeweile grenzt. Gewiß erwachen nach den häßlichen, freudlosen, krankhaften letzten 10 Jahren, die auch nur einen solchen klanglichen Ausdruck finden konnten, allmählich in den Menschen von heute neuerdings die Sehnsüchte nach edlem Maß, nach balsamischer Schönheit und innerlich gefestigter Größe, alles Eigenschaften, die man bei Händel reichlich beisammen findet, und insofern ist seine Wiederentdeckung und -erweckung ein verheißungsvolles Symptom für die abermalige Heraufkunft einer nicht nur dramatischen, sondern auch musikalischen Oper. Aber einfach mit einer Transplantation um zwei Jahrhunderte ist nichts getan; es gilt vielmehr, jene gesunden Tendenzen mit den Kräften und Säften unserer Zeit, unseres Geschlechts zu tränken und eine neue, dem 20. Säkulum angemessene Spielart der genannten Tugenden zu entwickeln. Dies Ziel zu erreichen, bedarf es aber auch der Mitarbeit, des guten Willens und der Fähigkeiten in den deutschen Opernhäusern, ansonst man wie bisher seit 30 Jahren zwischen „modernen" Experimenten und rückschauendem Historizismus hilflos, defizitiös weiter am Boden sitzen wird.

Wer über genügende Hilfsmittel verfügt, kann sich ja von den Theatern unabhängig machen und seine Erzeugnisse in einem entsprechend adapierten Raume zur Aufführung bringen, wie

es mit der Urpremiere der chinesischen Oper „Sang-Po", Text von R. E. Burgssun, Musik von E. Tlascal auf dem Podium des großen Konzerthaussaales geschah. Leider war der künstlerische Gehalt den gemachten Aufwendungen nicht kongruent, entbehrt die poetische Unterlage — eine Verquickung vom „Don Juan-" mit dem „Orpheus und Eurydike"-Motiv — doch jeglicher dramatischer Schlagkraft. Sie ist ein langatmiges Mono- und Dialogisieren mit eingeflochtenen symbolischen Tänzen, welches die allzu offenkundig vom benachbarten Japan der „Madame Butterfly" beeinflußte Musik noch weiter verbreitert. Frau Ilona Kelmay sowie die Herren A. v. Rittersheim und A. Karen suchten dem von häufigen Zwischenspielen durchsetzten Sprechgesang das Möglichste an Eindruck abzugewinnen, während — wahrscheinlich als Milieuschilderung — im Orchester fortwährend Harfe, Celesta, Triangel, Xylophon, Tamtam gleich den windhauch-bewegten Glöckchen einer Pagode klingelten und dröhnten. Am meisten genoß bei dieser Angelegenheit noch das Auge, dem sich schöne, stilbühnenartige Dekorationen nach Entwürfen Theo Dörichs darboten, der auch die Regie innehatte, während der musikalische Teil in F. Grubers sicher führender Hand lag.

Und noch einer anderen, aus der Not des „Beim-Theater-nicht-ankommen-Könnens" geborenen konzertmäßigen Privataufführung sei gedacht, die Hans Pless' dreiaktige Oper „Der Page", Worte von Bruno Warden und Alfred Zamara, zum Gegenstande hatte. Derdankbare, gefühlgesättigte Stoff hat die Verfasser des Librettos verleitet, ob ihrer Sympathien für die Titelgestalt — eine weitausgeführte Hosenrolle für einen dramatischen Sopran — das dramatische Element der Gegenspieler etwas zu kursorisch zu behandeln. Der Komponist besitzt die Fähigkeit, den sehr polyphonen musikalischen Faden einheitlich weiterzuspinnen, ohne den Fortgang der Handlung über Gebühr aufzuhalten, und wenn die Themen auch nicht durchwegs von stärkster Prägnanz sind (wo findet man dgl. heute überhaupt?), so gibt es doch Szenen und Momente, die Stimmung verbreiten. Frau Hanna Pless und Annie Thomas, die Herren J. Patzak, Frz. Lindner und nicht zuletzt Dr. P, Köstler am Flügel verdienen ob ihrer redlichen Bemühungen, einen möglichst vollständigen Begriff von dem Werke zu geben, ungeteilte Anerkennung. — Mehr Theaternerv noch scheint mir eine andere, die einaktige Oper „Turf" desselben Autors zu haben, schon wegen ihrer auf einem Rennplatze sich sketchartig rasch abspielenden veristischen Vorgänge, zu denen der Instrumentalpart die steigernde Illustration abgibt. Weshalb bei dieser sich bietenden Gelegenheit davon Erwähnung getan sei.

Aus dem Konzertleben möge noch das Debüt einer neuen Kammermusikvereinigung, des Yffer-Quartetts (Yffer-Heß-Rosenberg-Pakfeiffer) verzeichnet sein, das sich an einem, slawischer Musik gewidmetem Abend als durch Präzision und Abtönung des Zusammenspiels, verbunden mit schon schwelgerisch zu nennender Wärme im Vortrag, hervorragend qualifiziert erwies. Letztere Eigenschaft kam besonders Borodins schwärmendem D-Dur-Quartett zustatten. Zwischen ihm und dem „amerikanischen" F-Dur-Quatuor Dvořaks gab es eine Rarität: Zwölf von verschiedenen russischen Komponisten stammende Variationen über ein ebensolches Volkslied für die vier Streicher, unter denen diejenigen von Artschibatschew, Rimsky-Korsakow, Liadow und Sokolow durch ihre Eigentümlichkeit besonders hervorstachen.

Ein „modernes Konzert" des „Knabenchors der Bundeserziehungsanstalten" (Versuchsreformmittelschulen marxistischer Richtung) unter Führung Prof. Oswald Kabastas und Mitwirkung des Wr. Sinfonieorchesters machte erstmalig mit Erwin Lendvais Liederzyklus in deutscher Art „Jungbrunnen" bekannt, Vertonungen von gemäßigt neuzeitlicher Haltung, deren im allgemeinen etwas spröder Duktus den reizenden Versen E. A. Herrmanns aber manches schuldig bleibt und nicht den Eindruck macht, als ob der Verfasser aus einer sehr ursprünglichen Quelle der Inspiration schöpfte. In verstärktem Maße gilt dies noch von der andern Neuheit dieser Veranstaltung, W. Braunfels' „Die Ammenuhr", welch naives Gedicht aus „Des Knaben Wunderhorn" bloßer Intellekt zu einem anfänglich breitspurig angelegten, dann überstürzt zum Schlusse eilenden „Chorwerk" ausrenkte. Was sollen Kinder mit solchen, ihrem Empfinden und Verständnis noch fern liegenden Kompositionen, die kaum Erwachsenen etwas zu sagen vermögen, anfangen? Es war daher auch weder großes Animo noch absolute technische Sicherheit bei den jungen Sängern zu bemerken, was dem Dirigenten für die Zu-

kunft ein Wink dafür sein sollte, daß solchen Ambitionen nachgeben so viel heißt als: das Pferd beim Schwanz aufzäumen. Will man die neue Generation, die Hoffnung auf eine Wiedergeburt der deutschen Tonkunst, schon in der Jugend durch künstliche Musik verbilden? Nur das Volkslied, die ihm nahestehenden Schöpfungen unserer klassischen und romantischen Meister, dann etwa noch die herbinnigen Weisen eines Finkh, Hasler, Lassus usw. können fürs nächste die rechte Kost für sie bilden, wie solche sich die Wandervogelbewegung ohne langwierige theoretische Erwägungen, rein aus instinktmäßiger Wahl des allein Zuträglichen heraus bereits seit Jahren zu eigen gemacht hat. Prof. P. Grümmer spielte mit gewohntem Elan S. Bortkiewicz' eklektisches Cellokonzert op. 20, und den Anfang machte R. Wagners, des „Wald- und Wiesenkomponisten", aus geringstem instrumentalem Aufwande Wunder echtesten, beseligenden Märchenzaubers holendes „Siegfried-Idyll".

Schließlich sei noch ein Produktionsabend von fünf Schülern der Meisterklasse des Wiener Klavierpädagogen Paul Pichier wegen seiner unschablonenmäßigen Vortragsfolge erwähnt, welch moderner Zug sich auch in den Leistungen selbst dokumentierte, die durch Brillanz des Skalenspiels, Nuancenreichtum des Anschlags wie überhaupt größte Akkuratesse in jedem technischen Belange der Methode des Lehrers zu hohem Lobe gereichten.

ROBERT SCHUMANN-STIFTUNG

Einzahlungen

St.-V.	M. 9.27	N. E.	M. 150.—
Sch. W.	„ 60.—	B. M.	„ 50.—
Konzert-Direktion Reinhold Schubert, Leipzig	„ 25.—	M. O.	„ 60.—
		R. B.	„ 60.—
Professor Hedrick und Tochter, Leisnig	„ 5.—	Schulz, Käthe, Klavierlehrerin, Görlitz	„ 3.—
Graener, Prof. Paul, Leipzig	„ 10.—	B. I.	„ 75.—
Gründler, Pfarrer, Harbeshausen (Kreis Kassel)	„ 5.—	Sp. F.	„ 13.50
		F. A. E.	„ 20.—
St. C.	„ 100.—	W. M.	„ 120.—
St.-V.			„ 13.70

Auszahlungen

R. G.	3 × 100.— M. = M. 300.—	E. R.	M. 20.—
K. I.	2 × 20.— M. = „ 40.—	R. Th.	„ 50.—
H. R. B.			„ 50.—

Weitere Spenden werden erbeten an die Verwaltung der Robert Schumann-Stiftung
Leipzig, Seeburgstraße 100

Neuerscheinungen

Dr. Hugo Löbmann: Methodik des Gesangunterrichts. gr.-8°, 68 S. Heft 4 der Methodik des Volksschulunterrichts. Mit Buchschmuck von Dr. Ernst Weber. — Michael Prögel, Verlag Ansbach.

G. Braun: Die musikalische Erziehung zum Stimmkrüppel im Spiegel natürlicher Stimmkultur. 8°, 50 S. Mimir-Verlag, Stuttgart 1924.

Margarete Heinitz: Märchen aus Musikanien. 8°, 44 S. Hamburg 1925, Verlag C. Boysen.

M. D. Calvocoressi: Musical taste and how to form it. kl.-8°, 88 S. Oxford University Press, London: Humphrey Milford 1925.

Irmgard Leux: Christian Gottlob Neefe (1748—1798). Mit zwei Bildnissen und einer Handschrift-Nachbildung. gr.-8°, 208 S. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1925.

George Armin: Der Modegesanglehrer oder: Vom Wahne des Gesangsschülers. Ein Kulturdokument. 8°, 62 S. Mimir Verlag Stuttgart 1925.

Bruno Weigl: Harmonielehre in 2 Bänden, I. Die Lehre von der Harmonik der diatonischen, der ganztonigen und der chromatischen Tonreihe. II. Musterbeispiele zur Lehre von der Harmonik. 8°, 407 und 120 S. B. Schotts Söhne Mainz 1925.

Walter von zur Westen: Musiktitel aus vier Jahrhunderten. Festschrift anläßlich des 75jährigen Bestehens der Firma C. G. Röder, Leipzig. 4°, 116 S. gedruckt bei C. G. Röder, Leipzig.

Denkwürdigkeiten des Venezianers Lorenzo da Ponte, herausgeg. in 3 Bänden von Gustav Gugitz. Mit vielen Bildbeigaben. 8°, I. Bd., 431 S., II. Bd. 396 S. III. Band 453 S. Paul Aretz Verlag, Dresden 1925.

Günther Müller: Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart. Bd. III der Samml. „Geschichte der deutschen Literatur nach Gattungen. 8°, 335 S. und 48 S. Notenbeil. Drei Maskenverlag München 1925. (In erster Linie literarhistorischer Art).

Festschrift des schweizerischen Tonkünstlervereins zur Feier des 25jähr. Jubiläums. Im Auftrage des Vorstandes verfaßt von C. Vogler. 8°, 446 S. Gebr. Hug. Zürich—Leipzig 1925. — Die Schrift behandelt die Entwicklung des Vereins seit seinem Bestehen.

Beethovens Denkmal im Wort. Herausgeg. von Rich. Benz. 8°, 95 S. Gedruckt und verlegt bei Wilh. Gerstung, Offenbach a. M. 1924. — Es handelt sich hier um eine Sammlung von bedeutenden Aussprüchen Beethovens über Kunst und Welt, die aus seinen Briefen, sowie den Berichten und Schilderungen seiner Zeitgenossen gezogen sind. Die Publikation zeichnet sich durch geschmackvollen Einband und geradezu monumentalen Druck auf dickem weißen Papier aus.

Rudolf Kastner: Zu Busonis „Doktor Faust". Eine Einführung mit zwei Faksimiles und einer Bildbeilage. 8°, 24 S. Katz-Verlag, Dresden-A. 1925.

Wilibald Nagel: Beethoven und seine Klaviersonaten. 2., wesentlich veränderte und verbesserte Auflage. 2 Bde, gr.-8°, 248 und 415 S. Langensalza, H. Beyer.

R. Waldvogel: Auf der Fährte des Genius (Biologie Beethovens, Goethes, Rembrandts). 8°, 119 S. Hannover, Halmsche Buchhandl. 1925.

Fritz Reuter: Das musikalische Hören auf psychologischer Grundlage. 8°, 78 S. C. F. Kahnt, Leipzig.

Gegen den Preußischen Ministerialerlaß über den Privatunterricht in der Musik. Eine kritische Darstellung, herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft der Verbände: Allg. Deutscher Musikverein, Deutscher Konservatorien-Verband, Genossensch. Deutscher Tonsetzer, Verband der Konzert-Künstler Deutschlands, Verb. Deutscher Orchester- und Chorleiter. 8°, 35 S.

Besprechungen

ANTON BRUCKNER: Gesammelte Briefe. Gesammelt und herausgegeben von Franz Gräflinger. (Deutsche Musikbücherei Band 49) Gustav Bosse, Verlag Regensburg.

ANTON BRUCKNER: Gesammelte Briefe. Neue Folge. Gesammelt und herausgegeben von Max Auer. (Deutsche Musikbücherei Band 55.) Gustav Bosse, Verlag Regensburg

Von diesen beiden Briefsammlungen enthält die erste 153, die zweite 326 Briefe von Bruckner und außerdem eine große Anzahl Briefe an Bruckner, die erste Sammlung ordnet die Briefe nach den Empfängern (alphabetisch), die zweite streng chronologisch.

In der ersten Sammlung sind biographische und sonstige Erläuterungen zwischen die einzelnen Briefe gesetzt (leider nicht in der Druckweise unterschieden); die zweite Sammlung gibt außer einer knappen, sachlichen Einleitung und ganz kurzen Fußnoten den Text der Briefe in übersichtlichster Anordnung. Auf diese Weise wird die zweite Sammlung zu einer Art Selbstbiographie und gibt über die wichtigsten künstlerischen Ereignisse in Bruckners äußerem Leben Aufschluß. Auch über Bruckners Werke erfährt man aus diesen Briefen in der Hauptsache Dinge, die ihre äußeren Schicksale betreffen. Das Bild des Künstlers Bruckner formt sich beim Lesen der Briefe gleichsam nur nebenbei, aber es formt sich doch. Die devote Art seiner Schreibweise, das kindliche Glücksgefühl bei äußerlichem Erfolg, das Fehlen aller Erörterungen über Kunst, alles zeugt von der naiven, unsentimentalen Art seines Wesens. Es ist erquickend, solche Künstlerbriefe aus dem Ende des 19. Jahrhunderts(!) zu besitzen. G. Göhler

JOHANNES SCHREYER: Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition (nebst Schlüssel zu den Aufgaben des Lehrbuches). Verlag von Carl Merseburger in Leipzig. Fünfte, vollständig umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Es hilft denen, die frühere Auflagen des Werkes besitzen, nichts; sie müssen sich die neue Auflage anschaffen! Schreyer, der auch gegen sich selbst unerbittlich strenge Theoretiker und Praktiker, hat sein Werk so gründlich umgearbeitet, daß man eben diese fünfte Auflage besitzen muß, um es richtig zu würdigen. Und besitzen müßte es eigentlich jeder Musiker, die ältesten, die da denken, sie wüßten alles, genau so wie die jüngsten, die da meinen, sie brauchten überhaupt nichts zu lernen, da sie „atonal" seien. Wer frühere Auflagen besitzt, wird ohne weiteres die neue erwerben, denn wer sich einmal mit Schreyer befaßt hat, weiß, daß er auch da von ihm lernen kann, wo man ihm widersprechen möchte. Es gibt wohl kein theoretisches Werk der Gegenwart, das jeden gebildeten Musiker, und sei er der größte Meister, so zum Nachdenken anregt wie das Buch. Glücklich die Schüler, die an der Hand dieses Werkes von einem Musiker unterrichtet werden, der es richtig zu gebrauchen versteht.

Es gehört zu den Tragikomödien der Musikpflege unserer Zeit, daß Schreyers geistige Kraft von keiner Hochschule für Musik je ausgenutzt worden ist, daß ein großer Teil seiner Schüler vor dem Krieg Ausländer waren, daß er während des Kriegs und nach dem Krieg wegen Schülermangels Not litt und daß noch jetzt die wenigsten Musiker wissen, welch eine Kapazität in allen musiktheoretischen Fragen Schreyer ist. Freilich wie an sich selbst, stellt er auch an seine Schüler geistige Ansprüche, und so etwas lieben die Neutöner von heutzutage nicht. Immerhin: Schreyers Buch gehört zu den Werken, die hoffen lassen, daß in der Musik nach den Zeiten geistiger Krankheit auch wieder Zeiten der geistigen Arbeit kommen werden. G. Göhler

AUS DEM MUSIKLEBEN DES STEIRERLANDES: Geschichtliche und biographische Skizzen zur steirischen Musikgeschichte. Herausgegeben vom Steirischen Sängerbunde anläßlich der Musikausstellung 1923. Verlag Leykam, Graz 1924. Kl. 8°, 148 S.

Das Heftchen setzt sich aus kleinen Aufsätzen zusammen, die anläßlich der vom Steirischen Sängerbunde zur Feier seines 60jährigen Bestehens im Jahre 1923 veranstalteten Musikausstellung in der Grazer „Tagespost" erschienen sind. Wie der Herausgeber Karl Hafner in seinem Geleitwort ganz richtig betont, „sind es im allgemeinen wenig gekannte, wenig erörterte Kapitel der steirischen Musikgeschichte, die hier in Einzelstudien behandelt werden", deren Wert noch dadurch erhöht wird, „daß es sich bei allen diesen Aufsätzen um Originalbeiträge handelt, die fast durchwegs direkten Quellenwert besitzen". So hören wir aus dem Leben des Baßhornisten, Komponisten und Kapellmeisters Simon Gatto (16. Jahrh.), ferner der berühmten Sängerinnen Marianne Pirker (geb. 1717), Regina Mingotti (geb. 1722) — Aufsätze aus der Feder von Alois Joseph Hey —, der Therese Bellomo (geb. 1759) von Robert Baravalle dargestellt, und auch des Don Juan-Dichters Lorenzo da Ponte (von Viktor Zack). Einzelne Kapitel sind den verdienstvollen Direktoren des Steiermärkischen Musikvereins Erich Wolf Degner (Aus Erich Wolf Degners Tage- und Skizzenbuch von Hermann Kundigraber) und dem jetzigen mit großem Er-

folge wirkenden Direktor Roderich von Mojsisovics (von Max Morold) gewidmet. Auch über Anselm Hüttenbrenner vernehmen wir in den einzelnen Aufsätzen eingestreut so manches, und seinen Bericht über Beethovens letzte Stunde, dessen Freund er bekanntlich war, wie er ihn in einem Briefe an W. Thayer, dem Beethovenbiographen, schildert, bringt Rudolf Weis-Ostborn aus dem Nachlasse seines Vaters. Robert Baravalle schildert einiges aus dem Leben des Grazer Theaterdirektors Franz Eduard Hysel (geb. 1770); authentisches vernehmen wir über das Schicksal von Franz Schuberts H-Moll-Sinfonie (von Otto Lamprecht), über alte Musikhandschriften (Antiphonar des St. Georgs-Ritter-Ordens, 15. Jahrh., Breviarium Seccoriense, 14. Jahrh. usw.), die sich in Steiermark befinden, spricht Ferdinand Eichler. Dr. v. Mojsisovics ist mit mehreren Beiträgen vertreten, so: „Vom Tyroler-Wastl" (ein Steirer), eine Kantate auf Graz aus der Napoleonszeit, die älteste steirische Oper (Der Schreckenstein), Sinfoniker der Steiermark und steirische Opernkomponisten, und endlich Heinrich Potpeschnigg, der Grazer Freund Hugo Wolfs teilt ein Erlebnis mit dem großen Liederkomponisten mit, das dessen weltscheue Eigenart zeigt.

Auf die Bekanntgabe dieser Hauptkapitel des ein Stück Musikgeschichte der Steiermark enthaltenden, sehr wertvollen Heftchens, das auch mit einigen Abbildungen ausgestattet ist, wollen wir uns hier beschränken. E.

FRIEDRICH HUCH: Enzio. Ein musikalischer Roman. Einhorn-Verlag, München-Dachau (früher bei Jos. Singer, Leipzig).

Die große Beliebtheit, deren sich der bereits im 30. Tausend vorliegende Roman Fr. Huchs erfreut, ist in erster Linie durch den literarischen Wert des Buches begründet. Huch, ein Meister in der Ausdeutung von Kindercharakteren und Aufspürer psychologischer Absonderlichkeiten, schildert den in gewisser Beziehung typischen Entwicklungsgang des musikalischen Wunderkindes, dessen Kräfte verbraucht sind, noch ehe sie sich an der ersten großen Lebensaufgabe erproben konnten. Insofern hat die Erzählung nur zufällig etwas mit Musik zu tun, denn Enzio, diese aus unerfüllter Künstlersehnsucht und moralischer Haltlosigkeit geborene Zwittergestalt, hätte ebensogut Maler oder Literat sein können. Huch bezeichnet sein Werk jedoch zugleich als musikalischen Roman, um sich in einem künstlerisch durchaus nicht bedingten Briefwechsel mit einer Anzahl kunstästhetischer und kunsthistorischer Musikfragen auseinandersetzen zu können. Diese Abschnitte sind im einzelnen sehr anfechtbar und wirken in ihrem dogmatisierten Vortrag auch für den nicht glücklich, der mit den Grundgedanken der Erörterungen sympathisiert. Der Roman, den wir im übrigen als spannende und tiefempfundene Dichtung von wirklichem Wert nur empfehlen können, hat durch diese Abschweifungen nicht gewonnen, wie man wohl überhaupt der Verquickung von Künstlerproblemen und romanhaften Begebenheiten einigermaßen skeptisch gegenüberstehen sollte.

Dr. Franz Thierfelder

Dr. OTTO STROBEL: Richard Wagner über sein Schaffen. Ein Beitrag zur „Künstlerästhetik". Bayerische Druckerei u. Verlagsanstalt, München 1924.

Selten hat wohl ein Künstler so viel über sich und seine Kunst reflektiert wie Wagner. Was er in seinen Schriften niedergelegt hat über sein Verhältnis zum Werk, über die Vorbedingungen und die psychischen und physischen Zustände und Vorgänge des Schaffens, hat Strobel mit großem Fleiß auf 144 Druckseiten zusammengetragen und übersichtlich geordnet. Jeder, der sich von Berufs wegen oder aus persönlichem Interesse mit dieser Frage beschäftigt, wird sich gern der zuverlässigen Materialsammlung bedienen. Übrigens bietet der Verfasser eine ausgesprochene Wagnerianerschrift, d. h. er weist jeden Versuch einer Kritik an den Äußerungen des „Meisters" von sich und gelangt daher auch nicht zu einer Aufdeckung der Widersprüche, die tatsächlich vorhanden sind. Für eine spätere Neuauflage würde es sich empfehlen, den umfangreichen Anhang von Anmerkungen zum größeren Teil in den Text hineinzuarbeiten.

Dr H. Kleemann.

DAS LIED DER VÖLKER: 1. Bd. Russische Volkslieder; 2. Bd. Skandinavische Volkslieder; 3. Bd. Englische und nordamerikanische Volkslieder; 6. Bd. Spanische, portugiesische, katalanische und baskische Volkslieder. Ausgewählt, übersetzt und mit Benutzung der besten Bearbeitungen herausgegeben von Dr. Heinrich Möller. Verlag von Schott's Söhne in Mainz.

Von einer nachgerade der Weltliteratur angehörenden geringen Anzahl ausländischer Volkslieder abgesehen, ist der größte Teil auch der wertvollsten dieser Stücke für uns Deutsche schwer, manches sogar überhaupt unerreichbar. Wir hören Boris Godounow im Opernhaus und wissen nicht, was darin echtes russisches Volksgut ist. „Solveigs Lied" von Grieg ist uns ganz geläufig, und es ist uns doch unbekannt, daß Grieg bei dieser Melodie ebensogut ein schwedisches wie ein norwegisches Volkslied vorgeschwebt haben kann usw. Da ist denn Heinrich Möllers Unternehmen, uns das wertvollste Volksliedergut der ganzen Kulturwelt — es werden im ganzen 10 Bände in Aussicht gestellt — durch sorgfältige Auslesen zugänglich zu machen, freudig zu bewillkommnen. Wo möglich wurde in der den einstweilen vorliegenden vier Bänden beigegebenen Klavierbegleitung die Bearbeitung eines

namhaften Tondichters der betr. Nation herangezogen; z. B. sind dabei vertreten Mussorgsky, Rimsky-Korssakoff, Borodin, Balakireff, Hägg, Grieg, Kjerulf, E. Duncan, F. Pedrell usw. Neben der deutschen Übersetzung wurde auch der Urtext, meist mit allen Strophen, beigegeben; ferner, wo nötig auch aufschlußreiche Anmerkungen. Es würde sich aber gewiß lohnen, wenn der Herausgeber seine Erfahrungen über die internationalen Volksgesänge zum Schlusse noch zusammenfassend, am besten in einem Anhang mitteilen wollte. Damit könnte endlich einmal der Grund gelegt werden zu einer Art vergleichender internationaler Volksliederforschung. Dr. M. Unger

EGON KORNAUTH: Sonate für Klarinette und Klavier op. 5. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig und Berlin.

Ein im besten Sinne effektvolles Werk, das beiden konzertierend behandelten Instrumenten dankbare Aufgaben zuweist. Klangschön gesetzt und harmonisch farbenreich ist es in der Thematik von R. Straußschem Elan. Dr. Hans Kleemann

J. S. BACH: 3 Sonaten für Flöte (Violine) und Klavier. Herausgegeben von Hugo Grüters. N. Simrock, Berlin-Leipzig. Es genügt zu sagen, daß Grüters die Klavierstimme nach dem bezifferten Baß sachgemäß bearbeitet hat. Zur Empfehlung der Sonaten, mit denen auch der Geiger sein Hausmusikprogramm bereichern kann, braucht nichts hinzugefügt zu werden. Dr. H. K.

J. S. BACH: Sonate A-Dur für Violine und Klavier. Neue Bearbeitung von Max Reger. N. Simrock, Berlin.

Es ist bekannt, daß auch diese Sonaten, in denen zwar Bach das Klavier bereits selbständig behandelt, einer Ergänzung bedürfen. Reger hat sich in vorliegender Sonate seiner Aufgabe als Kenner des Generalbaßspiels unterzogen. Immerhin scheinen mir namentlich die schnellen Sätze mit ihrer klaren dreistimmigen Polyphonie durch Akkordgriffe zu stark belastet, und es bleibe dem Urteil des kritischen Spielers überlassen, hier wenigstens in den fließenden Passagen auf die Zutaten Regers zu verzichten. Dr. H. K.

FELIX WOYRSCH: Da Jesus auf Erden ging. Ein Mysterium für Einzelstimmen, gem. Chor, Knabenchor und Orgel (ad libit.). N. Simrock, Berlin.

Mit außerordentlich feinem, dichterischem Sinn hat sich Woyrsch den Text zu diesem Mysterium aus den Evangelien, Psalmen und alten deutschen Volksdichtungen zusammengestellt. In fünf Bildern zieht das Leben, Leiden und der Sieg der Heilandsgestalt an unserer Seele vorüber: I. Teil: Sehnsucht nach dem Erlöser; Geburt des Heilandes; Krippen-Idyll. II. Teil: Seligpreisungen und Vater Unser. III. Teil: Das Wunder (Seesturm). IV. Die heilige Woche. V. Teil: Emmaus. Die musikalische Gestaltung dieses echt-dichterischen Vorwurfs ist Woyrsch in einem Maße gelungen, daß man ohne Übertreibung sagen kann, sein Mysterium zählt zu den ganz wenigen bedeutenden Werken dieser Gattung in der neueren Zeit. Woyrsch ist ein Musiker, dessen Erfindung reich und rein quillt. Seine Musik wurzelt im Volkslied, im protestantischen Choral, diesen ewigen Quellen, aus denen alle Meister sich stark und gesund getrunken haben. Hierzu kommt eine tiefe Kenntnis Bachs und seiner bedeutenden Vorgänger; die Anregungen, die jeder Schaffende der letzten Jahrzehnte durch Liszt und Wagner empfangen, natürlich nicht zu vergessen. Aber man denke nicht, daß Woyrschs Werk ein mixtum compositum aller dieser Stile der genannten Meister sei, im Gegenteil, gerade die Stilreinheit und Einheit des Werkes bildet einen seiner schönsten Vorzüge. Aus Woyrschs Musik klingt eine tiefe Religiosität, echt deutsche Innigkeit, eine kindliche Schlichtheit und künstlerische Wahrheit, die das Zeichen einer naturhaften Schöpferkraft ist. Das Werk ist überreich an außerordentlichen Höhepunkten, sowohl lyrischer, wie auch dramatischer Natur. Der Chor in den Seligpreisungen mit Solo-Violine ist voll holden Zaubers, das Vater Unser, in dem der Chor die Bitten in leiser Ergriffenheit nachbetet, um dann jubelnd in die Worte auszubrechen: ‚denn dein ist das Reich' — und in einem wundervoll-stillen Amen zu verhallen, die mystische Chorstelle nach dem Wunder: Was ist das für ein Mensch, daß ihm Meer und Wind gehorsam sind; der brausende Lobgesang Gottes mit dem über dem aufgeregten Chor und Orchester leuchtenden Solo-Sopran; der ganze IV. Teil (heilige Woche), höchst kunstvoll als „Passacaglia" gebaut; die feurig dahinströmende Fuge im letzten Teil mit dem alles zu einem letzten Gipfelpunkt emporreißenden ‚Amen' — das alles wird jedem, der das Werk kennengelernt hat unvergeßlich bleiben. Das Technische versteht sich bei Woyrsch von selbst; d. h. es ist da, in höchstem Maße und fällt dort niemals auf, es erscheint nie aufdringlich, weil es immer im Dienste des dichterischen und musikalischen Gedankens steht. Der Chor ist ganz prachtvoll behandelt, den Stimmen wird nichts Verstiegenes zugemutet, es sind wirklich Sing-Stimmen. Auch in den Solostimmen waltet das Melodische vor; nie hören wir eine Plattheit, nie aber auch eine ertüftelte Ursprünglichkeit, die ihren Grund so oft in einer zu vermeidenden Abgedroschenheit zu haben pflegt. Das Orchester ist selbständig, sinfonisch behandelt; auch hier keine Farbenkleckserei an sich, sondern Tönungen und Farben, die der dichterische Vorgang erfordert. Mit einem Worte, Woyrschs Mysterium ist ein Werk, das geeignet ist, starkes, seelisches Erleben in uns zu erwecken, ein

Werk würdig des tiefen Gegenstandes, von dem es mit liebevoller Innigkeit und Ergriffenheit singt. Mögen die deutschen Chorleiter zugreifen. Die Schwierigkeiten der Aufführung sind mit Liebe und Eifer zu überwinden, besonders von größeren Chor-Vereinigungen: aber selbst kleinere Chöre — ich denke etwa an 120 Sänger — werden das Werk bewältigen. Des Erfolges und eines erhebenden Eindrucks auf die Hörer können sie sicher sein.

Richard Wetz

ARNOLD MENDELSSOHN: op. 89. Deutsche Messe für 8stimmigen gemischten Chor. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Eines der bedeutendsten a cappella-Chorwerke, die wir gegenwärtig besitzen dürften. Man staunt, was der Komponist aus den menschlichen Stimmen herauszuholen versteht. Schon die Partitur bietet für Chorleiter und Komponisten ein schier unerschöpfliches Studienmaterial für modernen Kontrapunkt, Fuge, Stimmführung, Mannigfaltigkeit der Kombinationen der einzelnen Singstimmen u. dgl. Die Aufführung dieses Werkes wird allerdings nur ganz erstklassigen Chören möglich sein, aber es müßte zumindestens von allen ernsten Chorkomponisten eingehend studiert werden. Rich. Paul.

PAUL GERHARDT: op. 25. „Mache dich auf und werde Licht". Motette für 4 Solostimmen, Frauen- oder Kinderchor und Orgel. Verlag von Johannes Herrmann, Zwickau i. Sa.

Gerhardts Tonsprache ist durchaus edel und vornehm, trifft musterhaft den kirchlichen Stil, ist völlig modern, aber nicht übermodern in ihren Harmonien. Nach dem machtvoll einsetzenden und großzügig durchgeführten Eingangschor wirkt das meist unbegleitete, im zartesten pp erklingende Soloquartett geradezu ätherisch schön. Hieran schließt sich die Wiederholung des ersten Chores, welcher in prächtiger Steigerung das Ganze glanzvoll abschließt. Die Orgelpartie verlangt einen gewandten, besonders in der Registrierkunst wohlgeübten Spieler und, um zur vollen Geltung zu kommen, eigentlich ein modernes Orgelwerk (Schweller!), jedoch läßt es sich mit einigem Geschick noch auf jeder zweimanualigen Orgel älteren Systems ganz gut geben. Das Ganze ist eine schöne Nummer für Kirchenkonzerte, aber auch als Kirchenmusik im Gottesdienst wirkungsvoll zu verwenden.

Rich. Paul.

STEFFEN HELLER: Auswahl aus seinen Klavier-Kompositionen (Karl Zuschneid). Steingräber-Verlag, Leipzig.

Zwar Feind aller Sammelbände, kann ich dennoch den vorliegenden warm empfehlen. Er vereinigt die hübschesten Klavierstücke des liebenswürdigen Meisters und ist vielleicht gerade geeignet, manches vor dem Vergessenwerden zu bewahren. Der bekannte Altmeister unter den Klavierbearbeitern und -pädagogen hat die Sammlung liebevoll gewählt und sorgfältig bezeichnet. Auch seine neue Art, das Pedal anzugeben ist durchaus zu begrüßen, wenn auch Pedalisierung überhaupt ebenso wie Fingersatz niemals als feste Norm angesehen werden darf. Prof. Hinze-Reinholdt

ERNST FABRITIUS: Violin-Konzert D-Moll (komponiert 1877). Verlag Rob. Forberg, Leipzig.

Dieses an sich ausgezeichnete Werk hat das Pech, 40 Jahre zu spät in der Öffentlichkeit aufzutauchen, sonst würde es zweifellos seinen Weg in die Konzertsäle gefunden haben. Es ist so ein rechtes Konzertmeister-Konzert aus der guten alten Zeit, behandelt die Violine virtuos als wirkliches Solo-Instrument und weist dem Orchester nur die Rolle des Begleitens zu. Die Themen sind von herzerfrischender Melodik in den Kantilenen und voll feuriger Bravour im Passagenwerk. Dem Geiger, der Gavinniés' 24 Matinées erfolgreich hinter sich hat, saubere Oktaven- und Terzen-Skalen zu spielen versteht und für das elegante Final-Rondo über ein prickelndes Staccato verfügt, wird es technisch keine Schwierigkeiten bieten.

Rich. Paul

SEB. LEE: op. 70, 40 leichte Etüden für Violoncello. Neubearbeitet von E. Cahnbley. Edition Steingräber, Leipzig.

Diese Etüden sind für die Unterstufe gedacht und umfassen alles, was an Bogen- und Fingertechnik innerhalb des Gebietes der 1. Lage benötigt wird. Durch eine 2. vom Lehrer zu spielende Stimme können sie dem Schüler schmackhafter gemacht werden. Cahnbleys Neubearbeitung ist einwandfrei. In Anbetracht der geringen Auswahl an Etüden für den Anfangsunterricht muß dieses Heft besonders empfohlen werden. Dr. P. Rubardt

JOHANNES MATTHESON: Zwölf Kammersonaten für Flöte und Klavier. In freier Bearbeitung zum ersten Mal herausgegeben von Ary van Leeuwen. 2 Hefte. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig-Berlin.

CARL PHIL. EM. BACH: Sonate C-Dur für Flöte und Klavier. Nach dem in der Hofbibliothek zu Wien befindlichen Autogramm frei bearbeitet, zum Vortrag eingerichtet und zum ersten Mal herausgegeben von Ary van Leeuwen. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig-Berlin.

Durch diese Veröffentlichung der Flötensonaten Matthesons, die zuerst 1720 mit beziffertem Baß im Druck erschienen sind, ist endlich ein größerer Teil des kompositorischen Schaffens dieses für das Hamburger Musikleben nach 1700 so bedeutsamen Mannes zugänglich gemacht worden. Wer in dem erstaunlich Vielseitigen, dessen literarische Arbeiten noch heute für die musikalische Geschichtsschreibung und die Musikästhetik von hohem Werte

sind, auch eine über das Alltägliche emporragende schöpferische Persönlichkeit zu finden gehofft hatte, wird nach diesen Proben enttäuscht sein. Soweit man nach den vorliegenden Sonaten urteilen darf, war Mattheson als Schaffender einer unter vielen, der nur gelegentlich über das Konventionelle hinauskommt und aufhorchen läßt. Alle diese Intraden, Gavotten usw. hätte ebensogut ein anderer komponieren können. Lediglich die kurzen Adagiosätze nach der Art, wie sie Händel in seinen Orchesterkonzerten zu schreiben liebte, sowie einzelne der munteren Giguen weisen eigene Züge auf. Beim Spielen dieser eleganten, glatten und problemlosen Stücke hat man das Gefühl, der Komponist könne sie ohne erhöhte innere Teilnahme allein kraft seiner nie versagenden technischen Routine ad libitum vermehren. So sehr eine neuerliche und einwandfreie (leider ist sie das nicht!) Gesamtveröffentlichung dieser Flötensonaten, die nur noch in vereinzelten Exemplaren auf Bibliotheken vorhanden sind, dem historisch Interessierten willkommen sein wird, so wäre für die Praxis eine gute Auswahl entschieden vorteilhafter gewesen.

Die Editionstechnik des Herausgebers, der sich allerdings durch die Bezeichnung „freie Bearbeitung" geschützt hat, ist in mehr als einer Hinsicht anfechtbar. Ich habe mir die Mühe gemacht, die Neuausgabe mit dem auf der Leipziger Stadtbibliothek befindlichen Originaldruck Takt für Takt zu vergleichen. Dabei stellte sich heraus, daß A. v. L. sehr eigenmächtig vorgegangen ist. Vor allem hat er in mehr als 30 Fällen die Bässe samt ihren Bezifferungen, also das unumstößliche, unantastbare Fundament dieser Musik, meist zugunsten einer weichlichen chromatischen Linie abgeändert, etwas, was Komponisten des Generalbaßzeitalters gegenüber durchaus unstatthaft ist. Dagegen ist die Solostimme, in der allein Freiheit walten darf, abgesehen von gelegentlichen, recht wirksamen melodischen Umstellungen und für Flötisten unserer Zeit angenehmeren Höherlegungen um eine Oktave, im wesentlichen unverändert geblieben. In der Giga der IX. Sonate hat der Herausgeber die ursprüngliche Solostimme zur Oberstimme des Klaviersatzes gemacht, während sich die Flöte in hinzukomponierten Sechzehntelgängen ergehen muß. Hier wäre zum mindesten eine über diese Abänderung aufschlußgebende Anmerkung vonnöten gewesen. Im 1. Satz der X. Sonate ist ohne ersichtlichen Grund zwischen dem 33. und 34. Takt ein ganzer Takt eingeschoben worden. Die Aussetzung des Generalbasses ist im allgemeinen ungeschickt, z. T. sogar fehlerhaft und entbehrt nicht der Härten. Offene, verdeckte und vermindert-reine Quinten, sowie häßlich offene Oktaven finden sich zahlreich. Die beiden ersten Sätze der VII. Sonate haben allein 10(!) Quintenparallelen und außerdem sehr schlecht klingende Oktaven aufzuweisen. Besonders störend wirken Stellen, wo im Klavier eine, bisweilen auch mehrere Stimmen im Einklang oder in der Oktave zur Solostimme fortschreiten. Lieber einen „dünneren" Satz, als solche Stimmparallelhäufungen! Herausgeber hätte die in Hinsicht der Satzreinheit vortrefflichen Ausgaben M. Seifferts (z. B. die der Gambensonate Händels) zum Vorbild nehmen sollen. Selbst die „freieste" Bearbeitung darf nicht derartig gegen die zur Entstehungszeit des Werkes gültigen Stilregeln verstoßen und sich nicht so weit vom Original entfernen, wie es bei diesen Sonaten geschehen ist.

Eine Angabe des Originaltitels, der besagt, daß diese Sonaten auch für Violine zu spielen sind, wäre angebracht gewesen; desgleichen eine sorgfältigere Korrektur des Klaviersatzes, in dem an verschiedenen Stellen Versetzungszeichen fehlen oder zu viel stehen. Die Ausstattung der beiden Hefte mit einer wirkungsvollen Titelvignette ist dem Verlag zu danken. —

In jeder Hinsicht lobenswert ist dagegen die Ausgabe der Sonate C. Ph. E. Bachs, die nicht nur Flötisten, sondern auch allen Freunden vorklassischer Musik überhaupt aufs wärmste empfohlen werden muß. Die drei Sätze — Allegretto, Andantino, Allegro — legen Zeugnis ab für einen Musiker, der aus dem Vollen schöpfen konnte, ohne jemals der Phrase zu verfallen. Diese urgesunde Musik wird weit hinaus über die ihr zuteilwerdende rein historische Wertung uneingeschränkten Beifall bei allen wahrhaft Musikalischen finden. Offenbar ist angesichts der bedeutenderen Vorlage auch die Geschicklichkeit des Herausgebers gewachsen. Hier fließt alles ungezwungen dahin; Solostimme und Klavier vereinigen und ergänzen sich aufs beste.

Daß die Bezeichnung und sinngemäße Phrasierung der Solostimmen in den Sonaten Matthesons und Bachs mustergültig ist, braucht bei einem Meister der Flöte vom Range Ary van Leeuwens nicht besonders hervorgehoben zu werden.

Dr. Paul Rubardt

OSKAR HEINRICH THOMAS: Natürliches Lehrsystem des Violinspiels. II. Auflage. Leipzig und Zürich, Gebr. Hug & Co.

Zur Besprechung dieser neuen Violinschule lag nur das erste Heft vor, aus dem aber zu ersehen ist, daß der Verfasser mit gründlicher Sachkenntnis zuwege geht. In einem längeren Vorwort an die Lehrer setzt er sich zunächst mit den bisher geltenden Grundsätzen im Violinunterricht auseinander und begründet nun an Hand der ihm aufgefallenen Mängel seine Neuvorschläge. Ob freilich mit dieser neuen Methode tatsächlich das Ziel eher und leichter erreicht wird als wie mit mancher auch nicht gerade schlechten alten, das muß erst die Praxis lehren.

Rich. Paul

Gesangspädagogische Literatur

Dr. W. REINECKE: Die natürliche Entwicklung der Singstimme. Dritte völlig umgearbeitete Auflage. Leipzig 1925. Dörffling und Franke.

Dr. J. H. WAGENMANN: Enrico Caruso und das Problem der Stimmbildung. Dritte vermehrte Auflage. Leipzig 1924. Arthur Felix.

ROSE SCHMITT-HUMMEL: Der Weg zur Schönheit und Tragfähigkeit der Stimme. München 1924. Otto Halbreiter.

Zwei der oben angezeigten Werke liegen hiermit in 3. Auflage vor, und ein Vergleich mit der ersten Fassung wird von Interesse sein. Besonders Dr. Reineckes Buch zeugt von starker innerer Weiterarbeit an den Problemen, wie er sie sieht, und hat eine ausgezeichnete Rundheit der Darstellung erreicht, die der ersten Auflage noch ganz abging. Wichtige Dinge sind völlig geändert. Die erste Auflage beginnt den Unterricht mit Atemhalten und Brustkorbheben, — die dritte verwirft für den Anfang der Praxis jedes Erwähnen dieser Dinge. Die erste sprach nicht von Registern, nur von zwei Resonanzen, — die vorliegende ruht dagegen ganz auf der Lehre von den drei Registern, aus welcher Auffassung bei dem denkenden Praktiker sofort das so wichtige Nebeneinanderstudieren von Kopf- und Mittelstimme resp. Vollstimme hervorgeht. Das sind zwei erfreulichste Beispiele für grundlegend wichtige Änderungen, und sie zeugen von jenem schönen Mute und jener ehrlichsten sachlichen Bemühung, die nur der bedeutende Kopf aufbringt, der niemals starr auf dem einmal Gesagten besteht. So ist zu erwarten, daß der Verfasser in späteren Auflagen von dem Beginnen des Studiums mit den hohen und höchsten Lagen zurückkommen wird, das in der ersten Auflage noch ganz fehlt und dessen Einführung jetzt begründet wird damit, daß „das Auseinanderhalten der Voll- und Kopfstimme für nicht von mir ausgebildete Lehrer viel schwerer ist und ein feineres Ohr voraussetzt". Für solche Lehrer aber, die nicht feinhörig genug sind für die wichtigsten Klangunterschiede, sollte ein Autor wie Reinecke nicht schreiben und ihnen nicht entgegenkommen: für sie ist dieses Buch wie jedes andere ernstgemeinte Werk zu schade. Denn das gesangliche Ohr und Feingefühl des Lehrers, nicht seine etwaige „Methode" ist das letzthin Ausschlaggebende — oder wie Reinecke selbst es einmal sehr kräftig sagt: „natürlich ist ein feinhöriger Lehrer mit verrückter Theorie einem großen Theoretiker ohne Gehör vorzuziehen." Wir wollen uns doch alle recht hüten vor der Züchtung der Methoden wie der „großen Theoretiker!"

Auch Dr. Wagenmann spricht im neu hinzugefügten Anhang seiner bekannten klugen Carusoschrift deutlichst vom Kopfton, Mischformen (voix mixte, mezza voce) und von der Schwellung des Kopftones zum Brustton. Er führt also ebenfalls vorsichtig die Register wieder ein, während er in dem ziemlich unveränderten Hauptteil nur das Einregister erwähnt. Es ist nicht ganz leicht, herauszufühlen, daß er letzten Endes das gleiche wie Dr. Reinecke anstrebt, nur auf methodisch genau umgekehrtem Wege — von der offenen Vokalform und den Einsatzvokalen e und i ausgehend, während Reinecke seine Methode ganz schematisch auf u und geschlossenstem o aufbaut. Beide berufen sich auf Caruso, amüsanterweise sogar auf sein Äußeres: W. stellt in Carusos Gesicht die Breitspannung, den „gehobenen Muskelzug der Lippen und Wangen" fest, R. findet bei ihm „eingezogene Backen" als Beweis für die Theorie der U-Längsspannung! Doch stellen beide Verfasser übereinstimmend und völlig richtig den Kopfton als eigentlichen Ausgangspunkt und die Pfeifenform des Instrumentes, die luftige pfeifenartige Funktion der Stimme in allen Registern als Ziel der Stimmbildung hin. Leider hebt jeder von beiden hervor, der erste gewesen zu sein, der dieses Ziel für die Welt aufgestellt habe. Wann wird die unerquickliche „persönliche Note" aus den Werken selbst ernststrebender und tüchtiger Gesangsautoren verschwinden?

Nur die reklamehafte „Aufmachung", nicht Ton und Inhalt des Heftes von Rose Schmitt-Hummel gehören in den Bereich dieser letzten Frage. Ihre Arbeit geht letzten Endes vom gleichen Ausgangspunkt (Piano, Luftfunktion) zum gleichen Ziele wie die beiden anderen. Aber sie verurteilt von vornherein jede Festlegung eines „allgemeingültigen" methodischen Lehrganges. Bei dieser wohltuenden Vermeidung der gesetzgeberischen Geste klingen ihre Sätze freilich so allgemein ausgedrückt, daß sie auf stark theoretisch eingestellte Gemüter wie Selbstverständlichkeiten, ja wie Gemeinplätze wirken könnten und dem Büchlein wohl kaum zu dem Ruf eines bahnbrechenden Werkes in Fachkreisen verhelfen werden. Zudem ist einiges Wenige psychologisch nicht scharf genug beobachtet; z. B. daß bei der Kopfstimme „die vibrierende Luft hauptsächlich an Nase und Stirnhöhle" empfunden werde: das Gefühl des nasalen Komplexes ist doch bei der Kopfstimme lange nicht so stark wie bei der Resonanz der Mittelstimme. Da die kleine Schrift (36 S.) aber tatsächlich im ganzen nur Richtiges und Gutes sagt, zudem jeder Satz, ohne Neues zu bringen, doch einen starken Erlebniswert hat und sowohl der gesunden lebendigen Erfahrung als einem überall fühlbaren künstlerischen Sinn seinen Ursprung dankt, so kann man jungen Gesangstudierenden mit bestem Gewissen gerade zu dieser Lektüre raten. Franziska Martienßen

PAUL KURZ: Neuland für den Schulgesang. 7 Bändchen bei G. Freytag, Leipzig, verlegt.

Dieses klar und geschickt zusammengestellte Werk mit durchaus brauchbaren und guten Chor-

liedern — der Verfasser bringt ausgezeichnete Lieder zur Schulung des musikalischen Ohres und Stärkung des rhythmischen Gefühls — legt leider erneut den Beweis ab, daß die meisten unserer Schulgesangslehrer wohl etwas vom Singen, nichts aber von Stimme verstehen! Die Stimmbandfunktionen der Kehlköpfe unserer Kinder laufen — im Gegensatz zu den italienischen z. B. — meist von Anfang an in falschen Bahnen. Deshalb ist für uns ein frisches Drauflossingen der Krebsschaden für jede weitere Stimmentwicklung. Wenngleich die Schwierigkeiten ungeheure sind, Kinder einen freien und lockeren Gesangston zu lehren, so sollte man doch von der primären Form des Singens, von der richtigen Erzeugung des Tones ausgehen, anstatt mit der sekundären Art zu beginnen, mit dem Liedersingen. Wie oft ist schon an dieser Stelle darüber geklagt worden. Das Kultusministerium sollte nun endlich einmal Schritte unternehmen, ein Schulgesangbuch herauszubringen, das diesen Ansprüchen genügt. P. Kurz's Buch könnte den wirklich brauchbaren Zweiten Teil dazu bilden. Man müßte wenigstens die Stimmbegabten herausnehmen und mit ihnen stimmtechnische Studien treiben, um sie vor dem späteren Ruin der Stimme zu bewahren. Darüber schweigt sich das Werk aus. Und das gerade wäre das Neuland, welches zu bebauen wäre!

Fr. Leipoldt

FRITZ RÖGELY: Schulgesang. 108 S. Berlin 1924, Trowitzsch & Sohn.

In der Kunst entscheidet nicht Ausbildung, sondern Veranlagung (Talent und Fleiß in gleichem Maße). So lesen wir im Vorwort. Von dieser Erkenntnis aus will der Verfasser Zusammenhängen nachgehen. In einem ersten Abschnitt wird allerlei (bekanntes) Geschichtliches aus der Entwicklung des Musikunterrichtes erzählt. Daneben werden Standesfragen und Lehrplanforderungen erörtert, die (an sich berechtigt) den Zweck dieses Buches verfehlen. Weiterhin gibt der Verfasser wertvolle methodische Anregungen, denen man anmerkt, daß hier gründliche Erfahrung zu uns spricht. In einem Anhang bringt das Buch noch einen Lehrplan für Gesangunterricht. Solange der Schulgesangunterricht in seiner Pariastellung verharren muß, bleibt all das Idealforderung. Im großen und ganzen ein gutes Buch aus der Praxis für die Praxis.

F. Gr.

Entgegnung auf die Besprechung im Aprilheft über Rob. Sondheimer, Werke aus dem 18. Jahrhundert. Vorgeworfen wird mir: Originalfremde Bearbeitung, Verwendung stilistisch falscher Mittel, Minderwertigkeit sowohl der rein musikalischen Arbeit wie der Empfindung. Mehr bedarf es wirklich nicht, um einen Bearbeiter abzutun. Zwar steht dieses Urteil — soweit ich von deutschen und ausländischen Besprechungen Kenntnis habe — isoliert da, aber es werden so viele Stellen als angebliche Beweisstücke angegeben, daß der Leser dem Urteil kaum mißtrauen wird. Als Gegenbeweis dienen mir prinzipielle Erkenntnisse, denen ich zur Ergänzung Proben beanstandeter Stellen folgen lasse.

Die meisten Aufzeichnungen der Instrumentalwerke vor ca. 1760/70 sind nur Unterlagen, kein vollständiges oder auch nur authentisches Bild der Kompositionen. Oft sind selbst in sinfon. Werken nur Oberstimmen und Baß gegeben und diese nur in Abschriften vorhanden. Aufgabe des Herausgebers ist da nicht die Veranstaltung von „Originalausgaben", deren Möglichkeit bei solchen Werken gar nicht gegeben ist, sondern die Hinzufügung dessen, was einstmals mit improvisatorischem Schwung die Aufführung gab. Daß heute die Musiker gern wissen wollen, was bei einer Neuausgabe vom Bearbeiter und was aus der Vergangenheit stammt, bezeugt ein mit Recht aufgewecktes philologisches Interesse, schließt aber noch keineswegs Überzeugungen ein, die über stilgerechte Interpretation Auskunft geben dürften. Dieses „stilgerecht" ist das eigentliche Schlagwort unserer Tage geworden. Ich sehe davon ab, daß schon die Instrumente, spez. der Hausmusik, andere geworden sind, daß man selbst von grundlegenden Besetzungsfragen des Orchesters bei vorklassischer Musik keine Notiz nahm (daß daher auch Übertragungen, die wenigstens gegebenen Möglichkeiten entsprechen, willkommen sein sollten), ich rufe ins Gedächtnis, daß wir fühlend nur uns besitzen. Boccherini kann vom Empfangenden mit keinem anderen Empfindungsmaßstab aufgenommen werden als Stravinsky (weswegen ich auch nicht zu versichern brauchte, „die mitgeteilten Werke dem Empfinden des modernen Menschen angleichen zu wollen"). Stil ist nicht Wesen, sondern dessen zeitliche Projektion. Der Bearbeiter wird diese Kongruenz nicht stören, weil er sie niemals vollkommen nachschaffen kann. Aber er muß dafür sorgen, daß jener Grad der Intensität in Betonung, Steigerung, Interpunktation lebendig werde, den das Werk in seiner Geburtsstunde besessen hat Denn warum spricht man gerade nur auf musikalischem Gebiet von unschuldigen alten Meistern und Zeiten? Weil in der Musik die Bindeglieder, die äußeren Mittel sich schnell abnutzen und schwächlich werden können. Aber daß das so Nivellierte als Stilkennzeichen empfunden werden soll, hat erst der nachklassizistische Formalismus nahe gelegt.

Dieser hat den strengen 4 st. Begleitsatz fertig gebracht, der phantasielos ununterbrochen ohne Lagenwechsel sich ableiert, ein klangtötendes Surrogat, das unsterbliche Musik erdrückt hat und vollends zum expressiven Ausdruck der vorklassischen Musik ungeeignet ist (die kleinen Formen durch gehäufte Akzente Gewalt verleiht). Was in der Besprechung als Willkür, Effekthascherei, Nichtskönnerei abgefertigt wird, verwandelt sich in einen Gegensatz der Methoden und Anschauungen.
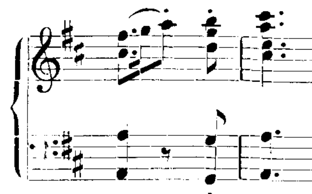
Wenn ich einen Quintettsatz (aus Nr. 3 der Sammlung) für Klavier oder für Violine mit Klavierbegleitung bearbeite (Nr. 9 u. Nr. 11 der Sammlg.), so können Steigerung und Interpunktation nicht immer mit gleichen Mitteln herausgearbeitet werden. Ein solcher Fall ergibt sich in den Takten 14/16. Der Stimmenaufschwung im Quintett wurde durch eine harmonische Komprimierung ersetzt. Ein anderes Mittel war nicht möglich, weil weder die melodische Linie noch die Taktzahl abgeändert werden können. Daß nach „Stilwidrigem" so sehr gerade die Harmonien abgesucht werden (die dem umstürzlerischen 18. Jahrhundert relativ noch gleichgültig sind), beweist eher, welches Zeitalter den Kritiker gespeist hat. Daß romantische Fülle der Mittelstimmen gerade Boccherini aufweist, ist aus dem Quintett ersichtlich. Übermäßige Fortschreitungen und insbesondere Querstände möge der Referent dem Studium des an 30 Jahre schon älteren Quartetts (2. Satz) von Stamitz entnehmen. Mit Mißtrauen wird auch ein Fis-Moll-Akkord der Hörner in der Sinfonie von Polaci angekreidet, obwohl die Wiederholung des letzten Satzes eine der „improvisatorischen Leistungen" darstellen soll, die der Herausgeber fixiert hat. Es sei dem Referenten auch gerne anvertraut, daß diese Sinfonie zu den eingangs erwähnten gehört, von denen kaum mehr als ein kahles Gerippe vorgefunden wird. „Jedenfalls aber sei der plötzliche Wechsel von fff und ppp (!) unstatthaft". Ich verweise auf folgende Zitate:

„Oft muß eine Note und die andere stark oder schwach sein." (Junker, Tonkunst S. 22, Reichardt, Briefe eines aufmerks. Reisenden, S. 11.)

„Vor musikalischen Zeichen sieht man bald die Noten nicht mehr." (Schubart, Leben und Gesinnungen II, S. 94.)

„ppp und fff" (Quantz, Versuch eine Flöte tr. zu spielen, Neuausgabe S. 191).

Daß ich unsicher empfinde, soll daraus hervorgehen, daß ich an gleichen Stellen in verschiedenen Bearbeitungen einmal ff, dann p vorzeichne. Wo Violinen und Cello breite inbrünstige Oktaven- und Terzengänge con grazia ff singen können, kann das Klavier con grazia nur ein gehauchtes Echo ausströmen. Also vielmehr ein Beweis subtiler Herausgeberarbeit! Quinten- und Oktavenparallelen werde ich aber wohl nicht ausradieren können, ertönt es weiter. Ich habe nicht die geringste Absicht, gebe nur folgende Stelle eines Allegrosatzes für Klavier aus Nr. 7, das als 1. Beispiel angeführt wird:



Flüchtigkeit der melodischen Führung wird bemängelt, weil (Nr. 14, Takt 8/9) die Melodie vom Klavier abgehoben wird, ohne der Violine die falsche Zutat eines Schlußtones zu gönnen. (Die Enträtselung des anderen Beispiels aus Nr. 8, 1. Stück, Takt 89/90, ist mir nicht gelungen). Der Grund, warum Mittelstimmen oder Akkordtöne manchmal ausgelassen sind, braucht kaum noch genannt werden. Das „zu wenig" der Harmonie erzeugt wie das „zu viel" Intensitätsspannung; ein wahrlich bescheidenes Mittel! Die falsche harmonische Führung löst sich in einen freien Klaviersatz auf; die unklar wiedergegebene Stelle im 1. Klavierstück des Nr. 8, Takt 10, besteht (horribile dictu!) aus dissonierenden Durchgangsnoten mit Parallelbewegung bei schnellstem Tempo. Hätte der Referent mit seinem Tadel selbst Recht, so beträfen seine Beispiele Nähte des Geflechts, frisch sichtbaren oder schlecht aufgeworfenen Mörtel der Tempelrestaurierung. Gäbe es aber unter den Stücken neben solchen, an denen kein Ton verändert worden ist, auch Partien, bei denen kein Stein auf dem anderen geblieben ist, so müßte die Bearbeitung entweder doch nicht so übel, oder der Referent schwerhörig sein. Denn so etwas hat er nicht angemerkt, der Beckmesser.

Dr. Robert Sondheimer

Hierzu schreibt Dr. Frotscher:

Zu Sondheimers „Kritik meiner Kritik" habe ich im Grunde genommen gar nichts zu bemerken. Es ist nachgerade Mode geworden, einen Kritiker, der nicht alles als schön empfindet, zum Dummkopf zu stempeln. S.s weitschweifige Ausführungen haben mich in keinem Punkte vom Gegenteil meiner Behauptungen überzeugen können. Zugegeben, daß sich über Methoden streiten läßt; bei einer wissenschaftlichen Ausgabe, um die es sich doch hier wohl auch nach S.s Wunsch zu einem Teile handeln soll, muß indes beidem Genüge getan sein, den Bedürfnissen der Praxis und der wissenschaftlichen Forschung. Warum werden Zusätze, wenn sie nötig sind, nicht als solche kenntlich gemacht? Wie kann der Herausgeber seine Willkürlichkeiten durch den Namen des Komponisten decken lassen? Ausgaben, die vom Modegeschmack des Tages aus-

gehen, werden bald einer neuen Mode (lies: „zeitlichen Projektion“ bei Sondheimer) Platz machen. Es ist wohl genügend grundlegende Literatur über Bearbeitungsfragen vorhanden, daß hier nicht noch unnötig Raum in Anspruch für diese müßige Diskussion genommen werden braucht. In welcher fragmentarischen Form häufig die Werke der von S. bearbeiteten Epoche vorhanden sind, ist mir nicht unbekannt; aber wir wollen bei notwendigen Bearbeitungen, wie ich schon ausführte, nicht die mehr oder minder „genialen Improvisationen“ eines modern (lies modisch) orientierten Bearbeiters kennenlernen, sondern den Geist jener Zeit spüren, was aus der von S. am falschen Orte zitierten Theorie und Ästhetik der Zeit zu ersehen und nachzufühlen gewesen wäre. Zudem vermisse ich Logik und Konsequenz in den Ausführungen S.s wie in seiner „Methode“. Wenn in Stück 9 und 11 bei den Takten 14/16 eine „harmonische Kompromierung“ angewendet wurde, warum denn nicht in dem ganzen Stück? So mutet die Stelle an wie ein greller Flicken auf einem edel und einfach gefärbten Kleide, noch dazu wie ein sehr schlecht eingesetzter. Wenn S. die „romantische Fülle der Mittelstimmen“ als charakteristisch empfindet, so ist merkwürdig, daß er bei anderem Anlaß solche wichtigen Mittelstimmen wegläßt. Um die am Schluß der Polacischen Sinfonia beanstandete Effektwirkung fff-ppp zu erläutern, müßte die ganze Stelle in Partitur hierher gesetzt werden; es handelt sich kurz um die beiden Schlußtakte des ganzen Werkes — im vorletzten Takte fff eine Tonleiter des Klaviers über $2^1/_2$ Oktaven, abbrechend mit dem Leitton auf dem letzten Zweiunddreißigstel des Taktes — auf den vollen Taktteil des Schlußtaktes ppp der (zugesetzten) Hörner und damit Schluß des Stückes. Die zum Beweis angeführten Stellen sind mißverstanden oder aus dem Zusammenhang herausgerissen; bei Quantz (Neudruck Seite 192!) um eine bloße Erklärung der Abkürzungsschreibweise, nicht eine Anweisung für ihre Anwendung. Hat S. nicht bei Quantz S. 191 den Satz gelesen: „Wenn solches (die Abwechselung des Piano und Forte [von fff und ppp ist nicht einmal die Rede]) in gehörigem Verhältnisse und zu rechter Zeit... beobachtet würde...? Hat er bei seiner selbstgerühmten „subtilen Herausgeberarbeit“ nicht gemerkt, daß der Stil Polacis stark in der Ausdruckssphäre des Barock verankert ist, derart übertriebene Effektmittel also hier am wenigsten am Platze gewesen wären?

Genug davon. Wenn S. die Satzfehler seiner Ausgabe beschönigen will, macht er sie dadurch nicht besser, daß er sie wiederholt. Was soll die im Notenbeispiel wiedergegebene doppelte Parallele? Findet der Herausgeber, daß sie gut klingt? Soll sie etwa auch den „Grad der Intensität“ steigern? Hat der Herausgeber in Nr. 8, Stück 1 wirklich nicht die fehlende Fortführung der Oktavenverdoppelung beim Taktanschluß 89/90 gesehen oder vielmehr gehört? Alle derartige Führungen, Parallelen, Querstände können, was ja schließlich eine alte Schulweisheit ist, gewiß angewendet werden, wenn sie motiviert sind, aber nicht aus mangelndem Können. S. möge sich die Anwendung übermäßiger Fortschreitungen usw. in dem Quartett von Stamitz und in seinen Bearbeitungen selbst vergleichen. Aus solchen Gründen lehnte ich die Bearbeitungen ab und lehne sie weiterhin ab. Das Lob seiner Tätigkeit hat sich S. selbst ausgesprochen, in die Rolle des „Beckmesser“ will ich mich demgegenüber mit Behagen finden; es ist das eine der vielen Phrasen, die S. in seiner Gegenkritik wie in seiner Editionstechnik, der eben die von ihm selbst gerühmte Methode mangelt, anwendet.

Dr. Frotscher

Kreuz und Quer

Zum Prager Musikfest

Wer glaubt, die Aufführungen des letzten Prager internationalen Musikfestes hätten ein Stichprobenbild von der zeitgenössischen internationalen Produktion gegeben, der irrt.

Der Vorgang, nach welchem das Programm eines solchen Festes zustande kommt, ist ja so, daß zuerst eine lokale Kommission über die Aufnahme jener der internationalen Jury vorzulegenden Werke entscheidet, wonach diese dann das entscheidende Wort spricht. Daß es hierbei den lokalen, bezw. den nationalen Kommissionen freisteht, ihren Lieblingskindern die besten Wünsche auf den Weg zu geben, ist sicher, ebenso, daß diese Wünsche in der Regel in Erfüllung zu gehen pflegen.

Als ich einen Funktionär der österreichischen Sektion der Gesellschaft für zeitgenössische Musik fragte, wie es möglich sei, daß eine Komposition wie Rudolf Retis „Concertino“ anstandslos die Jury passieren konnte, erhielt ich zur Antwort: „R. ist eben einer der Begründer der Gesellschaft“. Dies also war das Ausschlaggebende, nicht etwa der künstlerische

oder etwa der „moderne" Wert der Komposition. Die Zugehörigkeit zum Kreise, zur Clique, entschied.

Wie es in Wien ist, so scheint es nun auch in Frankreich, England und anderen Ländern zu sein. Es stellt sich demnach die Gesellschaft als ein Ring einzelner nationaler Zirkel dar, die ihre Sonderbestrebungen auf internationalem Wege durchsetzen wollen.

So sehr nun eine Zentrale der modernen Musik wünschenswert erscheint, man mag zur „Moderne" eingestellt sein, wie man wolle, so bedenklich ist diese Cliquenwirtschaft der Gesellschaft für zeitgenössische Musik, besonders dann, wenn es sich herausstellt, daß in mancher Clique kommerzielles Unternehmertum und Verlagswesen das entscheidende Wort zu sprechen haben.

Wir Deutsche haben vom nationalen Standpunkt vor allem ein Interesse daran, daß von deutscher Seite nur hochwertige Produktion bei den internationalen Musikmessen gezeigt wird. Kaminskis „Concerto grosso", für das sich Kleiber mit viel Liebe einsetzte, hat der deutschen Musikjugend gewiß alle Ehre gemacht. Wie stand es aber mit Österreich? Die blutleere, in die alte Suitenform eingepreßte Gehirnmusik Pisks konnte man sich noch gefallen lassen. Aber wenn Österreich seit jeher als das Land übersprudelnder Musikalität galt, dann repräsentierte diese Arbeit gewiß nicht Österreich. Und erst Retis Opus: eine modern tuende Klavierexaltation, ohne Hand und ohne Fuß. Es ist gewiß ein Wollen da, aber es ist versteckt in einem Chaos verschiedenster, dunkelster Empfindungen, die keine Gestalt annehmen. Der Mann ist vor innerer Spannung so aufgeregt, oder tut wenigstens so, daß er nur stammeln kann. Das wäre Repräsentation deutscher Musik, deren Wesenheit seit jeher der Wille und die Kraft der Gestaltung war?

Derartige Vorkommnisse sind für uns Deutsche keineswegs erfreulich. Sie helfen nur jenen, die auch bewußt alles Deutsche an die Wand drücken möchten, wie dies beim Prager Musikfest geschah. Ich gebe noch zu, daß der Deutschböhme Fidelio Finke einen schönen Erfolg aufweisen konnte.

Aber wie wurden sonst die Deutschen behandelt? Das deutsche Theater hätte gerne mitgetan und setzte Ducas' „Arianne und Blaubart" auf das Programm. Zum Lohne dafür, daß die Herren Kramer und Zemlinsky als Leiter des national exponiertesten Theaters mit nichts anderem aufwarten konnten, als mit einem älteren, längst gehörten französischen Werke, wurde die Aufführung auf den letzten Tag des Festes angesetzt, als die meisten der auswärtigen Gäste zu „Doktor Faust" nach Dresden abgereist waren. Dazu kam noch, daß den fremden Kritikern bis zum letzten Augenblick die Referentenkarten aus kleinlichen Gründen versagt wurden. Kein Hahn krähte nach dem deutschen Theater in Prag. Auch von der Existenz der deutschen Akademie für Musik, die die Musikhochschule der 4 Millionen Sudetendeutschen in der Tschechoslovakei ist, nahm man keine Notiz.

Wie anders setzten sich die Tschechen für ihre Musik ein! Sie stellten der Gesellschaft für zeitgenössische Musik zum zweiten Male ihre Hauptstadt zur Verfügung und zwar in der großzügigsten Weise. Der Besucher des Musikfestes mußte unbedingt den Eindruck bekommen, daß die Tschechen in uneigennützigster Art die moderne Musik fördern, gleichgültig, ob es deutsche, tschechische oder ungarische Kunst sei. In Wirklichkeit steht die Sache so, daß die Tschechen die Gesellschaft für zeitgenössische Musik lediglich als ein vorzüglich wirksames Propagandamittel betrachten, ein Mittel, um eine internationale Reklame für ihre Musik und letzten Endes für ihren Staat zu machen. Denn die Tschechen sind gar nicht so recht „moderne" Musiker. Im vorigen Jahre hat Suks sinfonische Dichtung „Zrání" einen großen Erfolg gehabt, aber gerade deshalb, weil sie aus der Reihe der atonalen und polytonalen usw. Kompositionen äußerst vorteilhaft durch echte Musikalität abstach. Suks Zrání war ein repräsentatives Werk der tschechischen Musik. Dieses erste Prager internationale Musikfest war in Wahrheit ein rein tschechisches, bei dem die anderen Nationen völlig in den Hintergrund traten. Auch in diesem Jahre konnten die Tschechen einen eigenen tschechischen Chorabend in die Reihe der offiziellen Veranstaltungen einschalten, und man muß sagen, daß mit Ausnahme von Bártok's Tanzsuite, die weitaus das allerbeste des ganzen Festes war, der Chorabend

sich als der musikalisch ergiebigste erwies. Der Tscheche ist eben noch immer Vollblutmusikant. Die slawischen Wendungen, Symmetrien und Rhythmen seiner Meister Smetana und Dvořák stecken ihm noch im Blut, die Atonalität und der Amorphismus sind seinem Wesen im Grunde fremd und es ist bezeichnend, daß der einzige wirklich Moderne, Alois Hába, gleich mit Viertel- und Sechsteltönen beginnt und sich gewissermaßen in neue Ausdrucksmittel verkrampft. Janáček, Suk, Novák, Křička Vomáčka, Vycpálek und wie sie alle heißen, sie alle wurzeln fest im Rhythmus und in der Melodik des Volkes und gehen unbeirrt ihren vorgeschriebenen Weg. Die Tschechen sind ein junges Volk, das in der alten Tonsprache noch viel zu sagen hat. Sie stachen daher vom Hintergrunde der kraftlosen modernen Musik vorteilhaft ab, mögen auch die beiden heurigen repräsentativen tschechischen Orchesterwerke Karels und Nováks etwas verblaßt erschienen sein. So stellt sich also die Förderung der internationalen neuen Musik durch die Tschechen und den tschechischen Staat als ein äußerst geschickter politischer Schachzug dar, bei dem die tschechische Musik die Gefahr der Modernisierung und Internationalisierung nicht zu fürchten hat. Zu wessen Gunsten und wem zum Vorteil die Prager Musikmesse veranstaltet wurde, mag aus dem Gesagten zur Genüge erhellen. — Dr. Paul Nettl.

Zu dem überzähligen Takt in der Pastoralsinfonie

(s. den Artikel in der Mainummer) können wir nun allerlei bemerken. Vor allem ist die Mitteilung zu machen, daß der betreffende Takt von einem anderen Musiker — schon vor vier Jahren — als überzählig nachgewiesen worden ist, und zwar von dem Berliner Eugen Tetzel, der sich um Erforschung rhythmischen Lebens schon außerordentlich verdient gemacht hat. Seine Ausführungen finden sich im August-September-Heft der Zeitschrift für Musikwissenschaft (3. Jahrg. 1921) in dem Artikel: Der große Takt, und zwar auf S. 613 u. f. Seine Beweisführung ist ähnlich, teilweise aber auch anders als die in dem Aufsatz gegebene, wie denn bekanntlich nichts mehr für die Richtigkeit einer derartigen Aufdeckung spricht, als wenn zwei ganz unabhängig Vorgehende zu dem gleichen Resultat kommen. Wir können auch nichts Besseres tun, als die ganzen Ausführungen Tetzels zur Kenntnis zu geben, da die Sache denn doch zu wichtig ist, um sie nicht in aller Gründlichkeit zu behandeln. Tetzel schreibt:

Etwas schwieriger ist schon eine fragliche Stelle aus Beethovens Pastoralsinfonie. Ihr erster Satz fängt offenbar mit einer Folge von drei Viertaktgruppen an. Im 3. Takt der nun folgenden Gruppe tritt nach dem vorherigen Forte ein plötzliches Piano ein, was zu denken gibt. Ganz von selbst wird es eine gewisse Ruhe der Ausführung bewirken, wodurch der nächste Takt nicht als vierter derselben, sondern als erster einer neuen Gruppe empfunden wird. Diese Auffassung wird auch gestützt durch das Auftreten eines neuen, nun fortgesetzt sequenzierten Motivs und durch eine Bezeichnung des Höhepunkts nach vier Takten durch Fortebezeichnung und durch den Forteeinsatz des Fagotts. Vollends bestätigt wird diese Annahme durch die Parallelstelle nach der Rückkehr ins Hauptthema, wo zwar die dynamischen Angaben anders sind, aber beim Diminuendo drei unverkennbare Viertaktgruppen beginnen, die über die Lage des Ausgangs- und Schwerpunkts keinen Zweifel lassen. Demgegenüber fällt es besonders auf, daß im ersten Falle die mit dem Fagotteinsatz beginnende Gruppe eine fünftaktige ist. Allerdings könnte alles regelmäßig viertaktig zugehen, wenn man das Motiv g a b h c als den Auftakt zum Schwerpunkt c und nicht als Anschluß an den Schwerpunkt g auffaßte. Dagegen spricht aber das Verhalten der andern Stimmen, besonders das erste Achtel des Fagotts, welches dann wohl fehlen würde, sowie die Lage der Forte- und Diminuendozeichen! Auch stände diese Annahme im Widerspruch mit der Parallelstelle, bei welcher die der Dreitaktgruppe folgenden 3 Viertaktgruppen keinen Zweifel über den Schwerpunkt lassen. Die daher nicht fortzuleugnende Fünftaktgruppe, die mit dem ersten Fagotteinsatz beginnt, steht aber ihrerseits im Widerspruch mit der viertaktigen Parallelstelle, und da ihr letzter Takt auch wirklich überzählig und ermüdend klingt, scheint auch hier ein Schreibfehler nicht ausgeschlossen.

Die Erklärung des überraschenden Piano-Taktes halten wir für vortrefflich und machen noch darauf aufmerksam, daß in der Reprise deshalb auf dieses Mittel von Beethoven verzichtet werden konnte, weil er durch zwei andere Mittel den Schwerpunkt im folgenden Takt erzielt, erstens durch das neue Motiv der ersten Violinen, zweitens durch die andere Instrumentierung. In den paar uns zugegangenen Einwendungen ist auch keine auf die Reprise mit Erfolg eingegangen,

wie denn schon in dem Artikel mit Nachdruck betont wurde, daß, wäre in der Reprise nicht alles in Ordnung, die Stelle einen Zankapfel abgeben könnte. Da nun die bestimmt ausgesprochene Vermutung, daß sich der überzählige Takt auch in der autographen Partitur finde — von Bonn erhielten wir, mit bester Verdankung, alsbald die Bestätigung —, zutrifft, können sich diejenigen, die sich auch durch Tetzel nicht überzeugen lassen, an den Wortlaut des Autographs halten. Die Mehrzahl der Stimmen sprach sich gegen den Takt aus, ein berühmter Pianist in Wien teilte Singer mit, die Dirigenten möchten sich nur gehörig genieren, daß sie sich an dem Takt nicht gestoßen hätten. Unserer Ansicht sollte man überaus froh sein, den überzähligen Takt aus sachlichsten Gründen entfernen zu können, weil die unnötig häufige Wiederholung des gleichen Motivs tatsächlich ermüdet. Jedenfalls konnte uns keine angenehmere Überraschung zuteil werden, als daß der Takt von theoretischer Seite bereits beanstandet worden ist. So braucht in unserem Artikel lediglich der Satz: „daß der Fehler aber nicht gesehen, theoretisch erkannt worden ist, gehört in ein anderes Kapitel", als „überzählig" angesehen werden!

Paul Marsop †

Sehr unerwartet starb in Florenz auf seiner Rückreise von Rom Dr. Paul Marsop im Alter von 69 Jahren, ein Musikschriftsteller, den man sich aus dem deutschen Musikleben der letzten 30 Jahre nicht wegdenken kann. Idealist reinster Art, suchte er, mit Hintansetzung seiner Person, vor allem in Wagnerschem Geiste das deutsche Musikleben zu reformieren, überhaupt einzugreifen, wo er es für nötig ansah; und das war nicht weniges. Waren es vielfach auch Kämpfe gegen Windmühlen, so hat Marsop denn doch auch dies und jenes praktisch erreicht. Am ersprießlichsten dürfte sein Gedanke, musikalische Volksbibliotheken zu gründen, gewesen sein, der denn auch vielfach in die Tat umgesetzt worden ist. Die Jahre nach dem Krieg brachte der einst begüterte Mann in recht mißlichen Umständen zu. Mit welchem Stolz und Unabhängigkeitsgefühl er aber auch diese Zeit durchlebte, zeigte, wie echt sein Wesen beschaffen war.

Protestschreiben

des Vorstands des Allgemeinen Deutschen Musikvereins an den Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung:

„Der unlängst veröffentlichte Erlaß über die Neuordnung des Privatunterrichts in der Musik hat in den Kreisen der ernsten, den Hochstand unseres Musiklebens in erster Linie wahrenden Künstler bittere Enttäuschung und große Beunruhigung hervorgerufen. Es wird allseitig als ein schwerer Fehler gerügt, daß gerade die wertvollsten Verbände bei der Vorbereitung des Erlasses von einer sachgemäßen Mitarbeit so weit ausgeschlossen worden sind, daß man ihnen selbst die Möglichkeit genommen hat, den Erlaß vor seiner Verabschiedung kennen zu lernen.

Auch dem Allgemeinen Deutschen Musikverein, der seit über 60 Jahren die Erörterung wichtiger musikpädagogischer Angelegenheiten zu seinen Aufgaben zählt, und den seit Jahrzehnten alle Fachverbände von Qualität als eine in diesen Fragen führende Organisation anerkennen, wurde eine Mitteilung des Entwurfes wiederholt verweigert, und diese Ablehnung wurde sogar damit begründet, daß der A. D. M. V. für eine Mitarbeit auf dem durch den Erlaß betroffenem Gebiete nicht legitimiert sei.

Hiergegen öffentlich mit aller Entschiedenheit Verwahrung einzulegen, ist der Vorstand des A. D. M. V. anläßlich des Tonkünstlerfestes in Kiel von der Hauptversammlung des Vereins beauftragt worden."

Noch einmal Vierteltöne[1])

Im Rahmen des heurigen Internationalen Musikfestes in Prag hat sich seither (am 20. Mai) eine ähnliche Darbietung wie die letzthin besprochene wiederholt. Das musikalische Arsenal

[1]) In dem Aufsatz „Viertelton und Fortschritt" (S. 352 unseres Juniheftes) sind einige Druckfehler zu berichtigen. So S. 355, 9. Z. v. o. statt „Halbtonstufe" Halbtonharfe; zwischen den beiden Notenbeispielen fehlt „nicht:" und S. 356, 15. Z. v. u. statt „wie" nie.

Hábas konnte hier mit einer neukonstruierten Vierteltonklarinette und einem zweiten Modell des Vierteltonklaviers paradieren. Als Vierteltonvirtuose hat sich indessen Erwin Schulhoff entpuppt.

Hába hingegen ist sich gleich geblieben! Da er — im Geist der Zeit — der Programmusik abhold ist, fehlt ihm selbst Anlaß und Vorwand, etwa wenigstens koloristisch Neues aus den Vierteltönen herauszuschlagen. So hat er sie denn nicht einmal für sich selbst eingeführt — geschweige denn für andere oder alle! Übrigens liebt er breitere Formen, nur leider hat er keine Form und wirkt daher langweilig. Doch ermangelt er nicht, aus dieser Formlosigkeit einen Programmpunkt zu machen in der Hoffnung, originell zu sein: „Immer nur vorwärts denken und nichts wiederholen" — das nennt er „eine ewige Form": natürlich eine contradictio in adjecto! Es ist dies wirklich das erklärte Prinzip der Unform, denn mit der „Ewigkeit" hat es nichts weiter auf sich, als daß die Zeitlichkeit und Begrenzung (also das allein Formbildende) daraus beseitigt und der Zuhörer dementsprechend einer wirklich endlosen Langeweile ausgeliefert ist.

Das neue Büchlein Hábas, das diese und ähnliche „Theorien" propagiert (auch deutsch, wie schon im letzten Heft dieser Zeitschrift — S. 385 — drastisch genug angezeigt!), müht sich mit viel gutem Willen und Naivität, doch mit ganz unfruchtbaren und längst überlebten — sog. naturwissenschaftlichen — Methoden um jene ästhetischen Grundfragen ab, denen er sich durch die bloße Tatsache seiner Vierteltonmache entschieden nicht gewachsen zeigt. Erstaunlich ist daran nur das eine, daß Hába hier seiner Theorie selbst in den Rücken fällt. Denn in unbegreiflicher Unkenntnis des Weber-Fechnerschen Gesetzes (das besagt, daß die Schwingungszahlen in geometrischer Reihe wachsen, wenn die psychologischen Tonhöhen in arithmetischer wachsen) greift er hier die einzelne Schwingung in der Sekunde als Einteilungsgrund unter den Tönen auf, um danach ein angeblich naturgesetzliches System von ebensovielen Tönen als verschiedene Schwingungsanzahlen in der Sekunde hörbar — oder zumeist, des Komma wegen, nicht hörbar sind, aufzustellen (und zwar 4191 an der Zahl! — nur leider stimmt selbst diese Berechnung nicht genau); was eine wahre Parodie auf die Naturverhältnisse bedeutet. Er hat es also in der Feinhörigkeit so weit gebracht, nun gar Tonverschiedenheiten wahrzunehmen, die es mit Hinblick auf den Menschen subjektiv einfach gar nicht gibt. Oder werden ihm etwa die Herren Techniker, deren Beistand er dort so inständig erfleht, erst eine Art Ohrenbrille (um nicht zu sagen: Ohrenzwicker!) dafür erfinden müssen? Abgesehen von aller Verkehrtheit und Unwissenheit in diesen Hypothesen erscheint all dies wie eine Fahnenflucht von dem Vierteltongedanken, der nunmehr nur als ein — übrigens sehr unlogischer — Durchgangspunkt zu jenem Ideal einer nur in Hábas Einbildung bestehenden „Natürlichkeit" erscheint. — Immerhin entnehme ich zur Vierteltonfrage aus jenem Schriftchen noch so viel, daß wohl für Hába die Enharmonik sozusagen eine abgetane Sache: die doppelte Funktion der Töne in einem einzigen großen (und vielleicht auch „ewigen") Brei von Einförmigkeit — womit er „moderne Musik" zu machen gedenkt — glücklich hinweggeschwemmt ist. Indes wird meiner Meinung nach immer der Halbton zwischen c und d z. B. ein anderer sein, wenn er logisch (als „des") zum c herabsteigt, als wenn er aufwärts zum d (als „cis") fortschreitet; und so auch in den meisten anderen Intervallverhältnissen. Genug daran, daß ein Musiker vom Rang eines Busoni den Wesensunterschied zwischen den Tonarten leugnen und meinen konnte, etwa E-Dur sei nur eine Transposition des C-Dur und weiter gar keine Verschiedenheit! Vollends ein Musiker, der die Funktionalität der Halbtöne nicht fühlte, wäre kein Musiker: und Hába fühlt sie gewiß auch nur deshalb nicht, weil er sie bei seinen Viertel- bis Zwölfteltönen nicht auch fühlen kann — aus Gründen, die ich letzthin eindeutig nachgewiesen habe.

So wird man es Hába heute bereits als Verdienst anrechnen dürfen, daß er in dieser Richtung, unfreiwillig aber doch, den negativen Beweis geliefert hat. Denn das wissen wir nun: wenn es noch Wege gibt — dieser ist gewiß keiner! Albert Wellek

Gewandhaus-Dämmerung?

Die Direktion der Gewandhauskonzerte ließ der Presse folgende Mitteilung zugehen:

„Die Gewandhauskonzerte des bevorstehenden Winters beginnen am 8. Oktober. Nach neuerdings erfolgten Verhandlungen wird Herr Furtwängler auf Vorschlag der Gewandhausdirektion sein Amt

in etwas beschränktem Maße, dafür aber über die bisherige Vertragsdauer hinaus ausüben. Durch diese Entlastung (wie sie ähnlich auch unter Felix Mendelssohn dem Gewandhauskapellmeister zugestanden wurde) ist es gelungen, Wilhelm Furtwängler weiterhin Leipzig zu erhalten.

Der Rat der Stadt Leipzig wird künftig den Gewandhausdienst des Städt. Orchesters einschränken, so daß sich die Gewandhausdirektion, um wenigstens 20 Konzerte (mithin je 10 auf beide Anrechtsserien) aufrecht zu erhalten, gezwungen sieht zur Zuziehung auswärtiger Orchester. Im kommenden Winter wird die Sächs. Staatskapelle in 2 Anrechtskonzerten (und Hauptproben) mitwirken unter Leitung von Fritz Busch. Der Dresdener Generalmusikdirektor wird in Wilhelm Furtwänglers Vertretung außerdem 3 andere Gewandhauskonzerte mit dem Gewandhausorchester dirigieren."

Was vor einem Jahr an dieser Stelle ausgesprochen wurde, beginnt in sogar schnellerem Tempo, als geahnt werden konnte, einzutreffen: die Gewandhaustradition geht ihrem Verfall entgegen. Und zwar arbeiten daran zwei Instanzen, der Kapellmeister des Instituts und — die Stadt, d. h. genauer genommen, der musikalische Leiter der Oper, G. Brecher. Dadurch, daß er seine Kräfte etwa in gleichem Maße auf Leipzig konzentriert, wie dies der Kapellmeister des Gewandhauses nicht tut, hat er bei der Stadt Oberhand bekommen, und es ereignet sich zum erstenmal in der Geschichte der Gewandhauskonzerte, daß diese dem Konzertinstitut insofern feindlich gegenübersteht, als sie diesem sagt: Seht zu, wie ihr euch mit euren Konzerten einrichtet, die für uns, Oberbürgermeister und Brecher, eine quantité négligeable sind, wir haben an uns zu denken. Eurem Kapellmeister leisten wir zudem einen willkommenen Dienst, wenn wir die Zahl eurer Konzerte beschneiden; umso weniger kann ihm verargt werden, wenn er recht viel auswärts konzertiert. Richtet euch also ein. — Und man ist auch daran, sich einzurichten. Um am „wöchentlichen" Konzert festhalten zu können, ist in den sehr sauren Apfel gebissen worden, ein fremdes Orchester für zwei Konzerte zu verpflichten, und zwar die Dresdener Kapelle unter Busch, der außerdem drei Konzerte mit dem Gewandhausorchester leitet. Die Dresdener werden sich freuen und sagen: Na, ihr Leipziger, jetzt hängt ihr wieder von uns ab wie vor über hundert Jahren hinsichtlich des Opernprivilegiums. Uns freut's schon deshalb, weil es sich um die Staatskapelle, zu deren Unterhalt ihr ja ebenfalls Steuern zahlt, handelt. Nun habt ihr ebenfalls die Nutznießung davon und könnt nicht mehr damit kommen, wir hätten sie allein. Diesen Trumpf, der für die Entwicklung eurer Stadt sehr wertvoll war und uns schon um manches gebracht hat, habt ihr nun ausgespielt, und daß ihr hierzu durch das Vorgehen eures weitblickenden Oberbürgermeisters genötigt seid, freut uns noch ganz besonders. — Und wo liegt für all das der Hauptgrund? Daß das Institut keinen Kapellmeister, sondern eigentlich nicht mehr als einen Gastdirigenten besitzt, der nicht die mindeste Veranlassung hat, an dem inneren Musikleben einer Stadt mitzuarbeiten. Bei einem Kapellmeister, der für sein Institut wirklich eingestanden wäre und sich selbst nur einigermaßen mit dem Musikleben der Stadt verwachsen gefühlt hätte, wäre das Vorgehen der Stadt unmöglich gewesen. Ein Appell an die Bevölkerung Leipzigs, was denn eigentlich auf dem Spiele steht, hätte die kurzsichtige und, der Eigenart Leipzigs als spezifischer Konzertstadt zuwiderlaufende derzeitige städtische Kunstpolitik im Keime erstickt. Man komme denn auch ja nicht mit Mendelssohn. Dieser erreichte gerade bei der Stadt ohne weiteres, was er für nötig hielt, er war im Innersten mit Leipzig verwachsen, und als er, eigentlich auf höheren Befehl, auch die Berliner Stellung annehmen mußte, teilte er sich, so lange es überhaupt möglich war, bis zur Schädigung seiner Gesundheit mit Leipzig, um später wieder ganz hierher zurückzukehren, wobei er sich vor allem mit Gade in die Leitung teilte. Mendelssohns Wirken darf unmöglich Furtwängler gegenüber zum Vergleich herangezogen werden, schon deshalb nicht, weil Mendelssohn in den ersten drei Jahren seiner ausschließlichen Wirksamkeit in Leipzig eine Tradition geschaffen hatte, mit der auch andere, nicht so hoch stehende Kapellmeister arbeiten konnten und zwar über viele Jahrzehnte hinweg. Mendelssohn hatte gesät, er war, in scharfem Gegensatz zu Furtwängler, nicht nur ein glänzender Taktiker mit Einzelsiegen, sondern auch ein weitblickender Stratege gewesen. Welche Zerfahrenheit aber heute! Während Nikisch, übrigens nicht nur aus kluger Politik, sondern aus einem allgemein menschlichen Empfinden heraus, für das Arbeiterbildungsinstitut eine ganze Reihe Konzerte dirigierte und dadurch die ganze sozialistische Partei in Leipzig für das Orchester gewann, steht diese heute im Stadtparlament dem Gewandhausinstitut gleichgültig gegenüber, weil

der jetzige Kapellmeister weder Zeit noch Lust hat, an derartige Konzerte zu denken. Und das ist's: Innerlich uninteressiertes Starsystem in einer städtischen Kunstpflege, wohin das führt, sieht man nunmehr am Leipziger Gewandhaus, und wir hätten die Dinge nicht so ausführlich behandelt, wäre das Ganze nicht für Deutsc' lands Musikleben von Wichtigkeit. Nun sehe man, wie der Zerfahrenheit wieder Herr zu werden ist.

Bernhard Friedrich Richter,

einer der besten Kenner Bachs, die „wandelnde Musikgeschichte" Leipzigs, langjähriger Kantor an der Lutherkirche und Gesanglehrer an der Thomasschule, wird am 1. August 75 Jahre alt. Wir hätten diesem sehr verdienten Manne, einem Sohne des „Harmonielehre-Richters", gern einen Artikel gewidmet, wenn, ja wenn nicht gerade unsere besten Freunde bei solchen Gelegenheiten etwas zu kurz kämen. Das wird uns aber gerade Richter, der außer seinem immer noch goldigen Humor — den er gerade in den letzten Monaten infolge eines schweren Unfalls sehr nötig brauchen konnte — auch eine unversiegbare Dosis echter Bescheidenheit besitzt, nicht allzusehr übelnehmen. Schließlich kommt's uns hier auch nicht auf eine Würdigung von Richters Verdiensten an, sondern darauf, ihm zu seinem Marsch auf das 80. Lebensjahr die herzlichsten Wünsche darzubringen. Möge es noch recht lange dauern, bis er seinen Johann Sebastian im Musikerhimmel erblickt und von ihm selbst erfährt, daß er in seinen Ausführungen über den Apostel seines Lebens fast immer den Nagel auf den Kopf traf.

Eine vorbildliche Pflege von Klaviermusik

wird von dem im Jahre 1920 von Franz Ludwig gegründeten Ludwigsbund in Münster i. W. geleistet. Derselbe vereinigt allwöchentlich seine Mitglieder, um mit ihnen an Hand von ästhetische, wissenschaftliche und Unterrichtsfragen behandelnden Vorträgen, vor allem aber auch praktischen Vorführungen, die Kunst des Klavierspiels in historischer und wissenschaftlicher Umrahmung zu pflegen. Eine bereits stattlich angewachsene Musikbibliothek steht jedem Mitglied zur freien Benutzung offen. Die uns aus den ersten 5 Jahren vorliegenden Jahresberichte lassen erkennen, mit welcher Gründlichkeit und künstlerischem Ernst der Bund daran arbeitet, seinen Mitgliedern einen umfassenden Ein- und Überblick der gesamten Klavierliteratur zu bieten. So wurden ganze Altmeister-, Schubert-, Liszt u. a. -Abende veranstaltet; in einem Zyklus von 10 Abenden konnte man Beethovens sämtliche Klavierwerke hören, ein anderer Zyklus von 12 Abenden brachte „Werke von Joh. Brahms und seinem Kreis", worin eine ganze Reihe Tonsetzer vertreten war (wie Barth, Grädener, van Eyken, Henschel, Thieriot, Bargiel, Rudorff u. a.), von denen man heute so gut wie nichts mehr hört! Ein wohl zum erstenmal unternommener Versuch aber dürfte ein Zyklus von nicht weniger als 39 Abenden sein, in dem ein Bild der Entwicklung der Klaviersonate von Joh. Kuhnau bis zur Gegenwart gegeben wurde. Nicht weniger als 110 Komponisten mit 173 Werken kamen dabei zu Gehör. Die Beschaffung des vielfach im Handel vergriffenen Notenmaterials wurde aus der Deutschen Notensammlung in Berlin ermöglicht. Nicht unerwähnt mag bleiben, daß alle Veranstaltungen nur von Mitgliedern des Bundes ausgeführt wurden. So darf denn der Ludwigsbund mit Franz Ludwig, seinem ausgezeichneten Leiter, mit berechtigtem Stolz auf die ersten 5 Jahre seines Wirkens zurückblicken.

Als ein Kulturdokument besonderer Art

muß man, so wird uns geschrieben, das Tafellied und den Freudenchor ansehen, die bei der Jahrhundertfeier der Gründung des Börsenvereins der deutschen Buchhändler beim großen Festessen, zu dem Spitzen des ganzen gegenwärtigen Deutschlands geladen waren, gesungen wurden. Abgesehen davon, daß die Worte einen rein materiellen Geist atmen und ferner die deutsche Sprache geradezu radebrechen, wird das Tafellied auf die moderne, in jeder Beziehung miserable Schlagermelodie: Wenn du meine Tante siehst, gesungen, der nun die Worte in einer Weise untergelegt werden, daß jedes noch nicht verbildete sprachliche Ohr aufs heftigste gepeinigt werden mußte. Und hier hat das Ganze auch unmittelbare Beziehung zu einer

Musikzeitschrift wie der Ihrigen: denn daß die gemeinste, schmutzigste und heruntergekommenste Art heutiger Musik dazu ausersehen wird, ausgerechnet Buchverlegern zur Erhöhung und Krönung der Tafelfreuden an ihrem höchstenFeste zu dienen, und sie es allem nach für gegeben ansehen, daß auch die Ehrengäste — unter denen sich auch höchste Geistliche, dann aber hervorragende Ausländer befanden — daran ihre Freude haben werden, das spricht eine beredtere Sprache für das Verhältnis heutiger Kulturkreise zur Musik als alle Musikfeste, Hymnen auf die deutsche Tonkunst usw. Es zeigt, daß dieses heutige „Gassenlied" als der natürliche Ausdruck von Kreisen, die sich zu den eigentlichen Kulturträgern zu zählen haben, angesehen wird. Und dies empört ebensowohl, als es traurig stimmt.

Kleinstadt-Kirchenmusik

Krähe — krähe — krähe — — auf gut deutsch: Singe irgendein harmloses, unschuldiges d. h. weiter nichts sagendes geistliches Lied, so bist du dem Kirchengewaltigen, dem Organisten und allerersten Kleinstadtmusikphänomen angenehm und wirst vom unwissenden Publikum angestaunt. Die Hauptsache dabei ist, daß nicht nur das Lied, das du singst, harmlos ist, sondern, daß du selber harmlos und nichtssagend bist, d. h., daß du die edle Musika nur nebenbei betreibst. In welcher Gestalt du dich dem Kirchengewaltigen näherst, ist ganz gleich: als kunstliebender Sohn eines kunstliebenden Majors a. D., als kunstenthusiasmierte Professorentochter oder als junge Lehrersfrau mit ausnahmsweise wirklich guter Stimme. Als Opernsänger a. D. darfst du sogar im Oratorium als Solist mitwirken und aus den Restbeständen deiner Stimme schöpfen. —

Trittst du aber dem Kirchengewaltigen als ein Individuum gegenüber, das keine nichtssagenden Sachen singt oder spielt und noch dazu Musiker, Musiklehrer und aufrechter, aufrichtiger Konzert-Kritiker in einer Person ist, da bist du ihm gar nicht angenehm; denn da kannst du dem Kirchengewaltigen sehr gefährlich werden aus dreifachen naheliegenden Gründen. — Auswärtige Künstler jedoch, gute und weniger gute, sind immer angenehm, — weil sie nämlich nicht am Orte wohnen. Als minderwertige Kirchenchorfüllstimme bist du ihm ebenfalls angenehm, hauptsächlich zu seiner Beweihräucherung, manchmal aber auch nicht angenehm, — wenn du nämlich gar zu schlecht krähst. — K. N.

Arthur Honegger und Schubert als Konkurrenten

Bei der diesjährigen Abstimmung der Abonnenten der Sinfoniekonzerte des Orchestre Romand in Genf fielen die meisten Stimmen auf Artur Honeggers „Pacific 231". Beinahe ebensoviele Stimmen vereinigten sich auf die „Unvollendete". Wie geehrt wird sich Schuberts Sinfonie als ein Werk „rückständiger Technik" fühlen, daß sie unmittelbar hinter dem fauchenden und zischenden Lokomotiv-Koloß modernster Formung in die Unsterblichkeit hineindampfen darf!

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Joseph Meßner: II. Sinfonie (Duisburg, unter Paul Scheinpflug).

Kurt Falkenthal: „Hero und Leander", sinfonische Suite (Amsterdam, Concertgebouw). Weitere Aufführungen finden in Weimar, Wiesbaden und Wien statt.

Hans Simon: Sinfonie in 4 Sätzen und Violinkonzert (Darmstadt, unter Generalmusikdir. Balling). Simon ist Schüler des Frankfurter Komponisten und Pianisten Willy Renner.

Kurt Striegler: Zwei Balladen für Bariton mit Orchester nach Dichtungen von Franz Langheinrich (Dresdener Staatskapelle).

Bühnenwerke:

„Dona nobis pacem", Oper in drei Akten von Kurt Stiebitz (Halle, unter Erich Band).

„Maora", einaktige kom. Oper von Strawinsky (Kiel, deutsche Erstauff.).

„Isabella et Pantalon", kom. Oper von Roland Manuel (Ebenda, im Rahmen der Kieler Herbstwoche).

„Die Opferung des Gefangenen", Oper von Egon Wellesz (Köln). Das Werk, dem eine indianische Legende zugrunde liegt, stellt eine Art Verquickung von Oper und Ballett vor.

„Das Himmelskind", dreiaktige Oper (nach dem Märchen „Die Prinzessin mit der Eselshaut" von Perault) von Wolf-Ferrari (Mailänder Scala). Der Text wurde vom Komponisten in deutscher und italienischer Sprache geschrieben.

„Der große Krug" (la giara), choreographische Komödie in einem Akt, nach der gleichnamigen Novelle von Luigi Pirandello von Alfredo Casella (deutsche Urauff. der Dresdener Staatsoper).

„Leonce und Lena", nach einer Dichtung von Gg. Büchner von Julius Weismann (Weismann-Festwoche, Freiburg). S. S. 470.

„Der Alchimist", Oper in 3 Szenen von Cyrill Scott (Stadttheater Essen).

Konzertwerke:

Alexander Tansman: Sinfonietta für Kammerorchester (Paris).

Th. Huber-Andernach: Sieben Gesänge aus der „Chines. Flöte" für Sopran, Tenor, Klavier, Flöte, Klarinette und Horn (Tonkünstlerverein München).

Hans Huber: „Einsiedlermesse" (Missa festiva in Des-Dur) (München).

Franz Moser: „Aus meinem Leben", ein Zyklus in 12 Klavierstücken (Wien, Rosina Donadelli).

Leo Ruggroh: Sinfonie (Haag in Holland).

Siegfried Scheffler: „Eine Rokoko-Novelle", Orchesterwerk in 7 Sätzen (Hamburg, unter Leitung des Komponisten).

Otto Siegl: Frauenchöre mit Kammerorchester op. 32 (Neuß i. Rheinland, Otto Siegl-Abend, unter Leitung des Komponisten).

Erhard Ermatinger: „Traum", Hymne von Christian Morgenstern für Sopran und Kammerorchester (I. G. f. Neue Musik Zürich, unter Herm. Scherchen).

H. Carissimi: „Jephtha", Oartorium in der Neubearbeitung von Vittorio Gui (Mailand, Dirigent: H. Scherchen).

Hans Ebert: Bläserquintett, Cellosonate, Streichquartett und Lieder (Düsseldorf).

Franz Philipp: Alemanische Lieder für Männerchor nach Texten von Herm. Burte (Männerchor Lörrach unter Musikdir. A. Hitzig).

Walter Flath: „Fürsprache", Text von P. Rosegger, für gem. Chor (Kreuzkirche Dresden) und „Löse die Sehnsucht leise", Zwiegesang f. Sopran und Bariton, Orgel und 2 Violinen nach einem Gedicht von K. F. Knodt (Gymnasium und Kirche Radebeul).

Hermann Ambrosius: Streichquartett Nr. 6 (Oldenburg).

Roderich v. Mojsisovics: 1. Kammerkonzert A-Dur op. 55 für Klavier und Streichorchester (III. Orchesterkonzert, Konservatorium des steiermärk. Musikvereins in Graz).

Carl Schadewitz: „Kreislers Heimkehr", romant. Oratorium für vier Solostimmen, gem. Chor und Orchester (Koburgisches Landestheater, im

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Il Diavolo nel Campanile", Oper von Adriano Lualdi (Mailand, Scala).

„Renard", Tierburleske von Strawinsky (Berliner Staatsoper).

„Im Gasthaus zum Eberkopf", einaktige Oper nach Falstaff-Szenen aus Shakespeares Heinrich IV von Gustav Holst (British National Company) Die Musik verwendet altengl. Volksweisen und kunstvoll gesetzte Madrigale auf Shakespearsche Texte.

„Sang-Po", chinesische Oper von Rudolf Tlascal (Wiener Konzerthaus).

Rahmen der Maifestspiele). Die Presse rühmte die herbe, unbeeinflußte Ehrlichkeit dieses Werkes, die melodisch klare Diktion und die eindringliche Kraft ideeler Gestaltung.

Hans Haseneder: Sonate für Violine und Klavier (Liederhort Schweinfurt). Das dem um das Schweinfurter Musikleben verdienten Konzertmeister Gg. Schmidt gewidmete Werk zeichnet sich, laut Pressebericht, durch eine klare, kontrapunktisch interessante Durcharbeitung der Themen, prickelnde Rhythmik (Scherzo) und reizvolle Melodik aus.

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Als ein Ereignis von Bedeutung darf wohl der Besuch des finnischen Chores Suomen Laulu unter seinem ausgezeichneten Dirigenten Heikki Klemetti genannt werden. Ein weltliches und ein geistliches Chorkonzert, letzteres in der Thomaskirche, gaben interessante und bedeutende Einblicke in das Charakteristische der finnischen Vokalmusik. In dem geistlichen Konzert hörte man finnische Schullieder aus dem 16. Jahrhundert sowie andere mittelalterliche Gesänge, von Klemetti stilvoll bearbeitet, von eigenartig kühner, ganz modern anmutender Melodik. Man konnte nun hier die interessante Beobachtung machen, daß die neuzeitlich gerichteten finnischen Tonsetzer, die in dem zuvor stattgefundenen weltlichen Konzert zu Gehör kamen, in ihrer Melodik bereits den Anschluß an diese mittelalterliche Kunst gefunden haben. Und zwar mit dem Plus, daß bei ihnen noch weit mehr als bei den alten, allerdings wunderbar reinen Melodien die nationale Note zum Ausdruck kommt. Gelingt es ihnen nun, ihre Harmonik von den einseitigen Tendenzen des 19. Jahrhunderts vollends zu befreien — starke Bestrebungen sind da — und in den Dienst der Melodie zu zwingen, so stehen wir unmittelbar vor geschlossenen Kunstäußerungen der finnischen Nation, die als ein neues Reis, dem Baume der germanischen Kunst entsprossen, lebhaft zu begrüßen sind. Die Chöre des weltlichen Konzertes wiesen übrigens, im Gegensatz zu unserer zersplitterten mitteleuropäischen Musik eine gesunde Entwicklung auf und suchen sich, wie schon bemerkt, allmählich aus den Fesseln des früheren Allerweltsstils loszuringen. Den Entwicklungsgang kennzeichnen die Namen Genetz (1852) Klemetti (1876) Järnefelt (1869) Sibelius (1865) Palmgren (1878) Kuula (1883) und Madetoja. Den zweiten Teil des Kirchenkonzertes bildeten zwei Crucifixus von Lotti und die in finnischer Sprache gesungene Bachsche Motette „Jesu, meine Freude", deren Auffassung besonders in den Tempi wir aber nicht zustimmen konnten. Der Chor besitzt elementare, wohlgeschulte Stimmen und entledigte sich seiner Aufgabe mit jener Aktivität, die wir an deutschen Chören so oft vermissen. Die Anwesenden, unter denen man auch eine Anzahl Finnländer in ihrer malerischen Nationaltracht bemerkte, brachte den Sängern überaus herzliche Ovationen dar, die aufs neue die Sympathien bekundeten, die man in Deutschland dem uns so wohlgesinnten und charaktervollen Volke entgegenbringt.

Ein Kirchenkonzert des Universitäts-Kirchenchores unter Prof. Hofmann unter Mitwirkung verschiedener Solisten, war ganz dem kompositorischen Schaffen von Fritz Lubrich jun. gewidmet. Zu bewundern war in dem Konzert einzig die Geduld, mit der sich der Chor, an den schwierigen, undankbaren, mit so wenig vokaler Erfindung geschriebenen Werken abmühte und — die Geduld der Zuhörer. Es hat keinen Zweck, sich über das Ganze näher zu verbreiten. Von wahrem Kirchenstil hat der Komponist keine Ahnung, wie er z. B. die Worte „Komm heil'ger Geist" gibt, könnte man geradezu schändlich nennen, wenn man nicht von der Ahnungslosigkeit des Komponisten überzeugt wäre. Die allgemeine Erfindung ist, trotz der erstaunlichen Fruchtbarkeit, schwach und aus dritter oder vierter Hand, und gibt den Werken im höheren Sinne den Stempel von Bedeutungslosigkeit.

Noch nachzutragen ist ein Emil Mattiesen-Abend von Lotte Meusel (Sopran) und Paul Lohmann (Bariton). Die von weitgespannter, weicher Melodik erfüllte Liedkunst Mattiesens vermag, so schön sie ist, auf die Dauer doch nicht zu fesseln. Von den distinguierten Klängen einer bisweilen traumhaft-müden Romantik eingehüllt und emporgetragen, sehnt man sich doch recht bald auf den gesunden Boden unserer grünen Erde zurück. So wäre man denn mit 5 oder 6 Liedern recht befriedigt gewesen und empfand nun das Mißliche solch lang ausgesponnener Komponistenabende. Die beiden Sänger, aus der Gesangsschule von Franziska Martienßen hervorgegangen, erfreuten durch klangvolle, gesund entwickelte Stimmen. Lotte Meusels fast zu starke Tendenz zu dramatisch-bildhafter Gestaltung weist auf die Bühne hin. Carl A. Martienßen begleitete geschmackvoll. W. Weismann.

Einen Kammermusikabend besonderer Art gab nach Saisonschluß die Leipziger Sängerin Fr. Tilla Schmidt-Ziegler; sie trug zunächst völlig unbekannte Vokalstücke großen Stils von Agostino Steffani (1654—1728), dem Händel so manches verdankt, vor, und zwar unter Mitwirkung des Davisson-Quartetts, Günther Ramins und des Oboisten Gleißberg. Es handelte sich

um zwei sog. Scherzi, d. h. ausgedehnte Liebesstücke sowie um drei Szenen (Rezitativ und Arie) aus Steffanis Opern: Anfione (Amphion, der durch seinen Gesang die Mauern Thebens erbeben läßt), Medea und Aspasia, durchwegs außerordentliche Stücke von einer Größe, Stärke und Leidenschaft, die eines Händel würdig sind. Obwohl die Stimmittel der Sängerin für derartige Werke nicht ausreichen, erhielt man doch einigermaßen ein Bild von ihnen. Ganz in ihrem Elemente war dann aber die Künstlerin in wenig bekannten, reizenden Liedern von C. H. Graun und Haydn, denen sich noch in feindurchdachtem Vortrag Mozarts Veilchen zugesellte.

A. H.

Motette in der Thomaskirche

1. Mai. Orgel: J. S. Bach, Präludium und Fuge G-Dur. – Chor: Palestrina „Jubilate Deo" (zweichörig) und „Sicut cervus desiderat".

8., 15., 22. Mai, 6. und 19. Juni. Motetten und Orgelwerke von J. S. Bach und Buxtehude (Präludium und Fuge G-Moll).

29. Mai. Orgel: Max Reger „Kyrie", „Gloria" und „Benedictus" aus op. 59. — Chor: Arnold Mendelssohn, Motette zum Pfingstfest, op. 90, IV (Urauff.) und Bach „Der Geist hilft."

12. Juni. Orgel: Buxtehude, Präludium und Fuge Fis-Moll. — Chor: Johann Bach (1604—73) „Unser Leben ist ein Schatten" (zweichörig) und J. S. Bach „Fürchte dich nicht!"

26. Juni. Orgel: J. S. Bach, Choralbearbeitungen zu „Dies sind die heil'gen zehn Gebot'" und „Jesus Christus unser Heiland" — Chor: Heinrich Schütz, Psalm 6 und Psalm 98, beide zweichörig.

BADEN-BADEN. Unlängst beging hier Luise Adolpha Le Beau, die ausgezeichnete Pianistin und nicht minder hervorragende Tondichterin, ihren 75. Geburtstag. Ein ihr zu Ehren veranstaltetes Konzert wurde ausschließlich mit Kompositionen der ums Musikleben unserer Stadt verdienten Meisterin bestritten und fand dank der Hochwertigkeit der aufgeführten Kammermusik- und Vokalwerke großen Beifall.

A. M.

BRANDENBURG a. HAVEL. Ein städtisches Orchester existiert hier nicht; an Stelle dessen besteht seit 1920 der Orchesterverein — ein Dilettanten-Orchester unter Leitung von Musikdirektor Walther Schmidt; ferner sind die beiden gemischten Chöre, die Steinbecksche Singakademie und der Katharinenkirchenchor zu nennen, erstere unter Leitung des Musikdirektors Dr. Wiegandt, Dirigent des letzteren Chores ist ebenfalls Walther Schmidt. In beiden Chören ist recht gutes Stimmenmaterial vorhanden, es wäre von großer musikalischer Bedeutung für Brandenburg, wenn sich die besten Sänger beider Chöre unter geeigneter Leitung vereinigten. Dieser Zusammenschluß scheint aber unüberwindbaren Hindernissen gegenüberzustehen. —

Im Herbst 24 führten Orchesterverein und Katharinenkirchenchor mit den Solisten Anni Quistorp (Leipzig), Hans Freiherr v. Stenglin (Baß) und Willi Schwalbe (Brandenburg, Tenor) unter Leitung Musikdirektors Schmidt die Schöpfung von Haydn mit gutem Gelingen auf. Von den Solisten war Frau Anni Quistorp die beste. Bei einem anderen Konzert kam neben Bachs bekannter Kantate „Herr bleib bei uns, denn es will Abend werden", Paul Gerhardts „Deutsche Passion" zur Aufführung. — Letzteres Werk wirkt nur durch seine dramatisch-romantische Gestaltung, birgt aber weiter wenig musikalische Werte in sich. Die Altpartie wurde von Julia-Lotte Stern, Berlin einwandfrei wiedergegeben.

Am Bußtag, während der Orchesterverein in Rathenow ein Kirchenkonzert gab, führte die Steinbecksche Singakademie unter Wiegands Leitung und Mitwirkung der Baerschen Kapelle (Beamtenorchester) Mozarts Requiem in der St. Gotthardtkirche auf, der Chor mit gewohnter Sicherheit; indessen ließen Orchester und noch mehr das Soloquartett zu wünschen übrig. — Einen wiederholten Beethoven-Abend unter Mitwirkung Berliner Solisten veranstaltete der Orchesterverein zum Besten der in Dortmund verunglückten Bergarbeiter. Die Darbietungen waren in Anbetracht des Dilettantenorchesters befriedigend. Ein im Februar veranstaltetes Konzert der Singakademie brachte hauptsächlich a cappella-Chöre (Vierling, Bruch, Rheinberger), ein Karfreitagskonzert in der Gotthard-Kirche die Schützsche Passion in der Bearbeitung von K. Riedel mit gutem Erfolg.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, daß das Havemann und Amarquartett in diesem Winter in Brandenburg musizierte. Ferner gab noch Karl Meißner einen Klavierabend, Walter Kirchhoff einen Liederabend. Es erübrigt sich bei dem Raummangel auf die anderen Veranstaltungen einzugehen.

Als Letztes ist noch das „Domspiel" zu nennen, Musik von Frau Spes-Stahlberg. — Die Handlung tritt hier meist in den Vordergrund, die Musik spielt eine recht obligate Rolle. — Sie ist streng kirchlich gehalten, bringt nicht viel Eigenes und stützt sich auf die beiden großen Passionen von Bach. Die Komponistin hat sich eng an Choräle gehalten, die in der Hauptsache paraphrasiert werden. An Chören wirkt ein gemischter Chor einschl. Knabenchor (Engelchor) und Männerchor mit, ferner ein doppelt besetztes Streichquartett, Orgel und Blasorchester.

Dr. Herfeldt.

DRESDEN. Zwei Uraufführungen. Wolf-Ferraris „Liebesband der Marchesa" und Ferrucio Busonis „Doktor Faust".

Über Wolf-Ferraris „Liebesband", seine neueste Oper, die in Venedig unter dem Titel Gli amanti sposi zuerst gegeben wurde und bei uns nur ihre reichsdeutsche Uraufführung erlebte, wird man sich kurz fassen können. Die Muse des Komponisten wandelt in ihr in keiner Weise neue Wege. Wieder lieferte Goldoni den Stoff. Luigi Illica, einen italienischen Scribe könnte man ihn in seiner Fruchtbarkeit als Librettist nennen, variiert ein Thema, das der Schöpfer der italienischen Charakterkomödie in dem Lustspiel Il ventaglio behandelt. Dort ist es, wie der Name besagt, ein Fächer, der zwei getrennte, sich aber liebende Ehegatten wiederzusammenführt, hier, was die Sache pikanter macht, ein Strumpfband. Das Spiel läuft ohne jede ernstere Verwicklungen ab und die Musik ist dementsprechend ohne jede seelische Resonanz. Einige burleske Figuren bieten Anlaß zu jenem Tändelstil, auf den sich der Komponist der Neugierigen Frauen immer verstand. Aber das Ganze wirkt doch nur wie ein schwacher Aufguß des Getränks, das sein Schöpfer früher — ich denke an die hübsche Bluette „Susannens Geheimnis"— zu kredenzen vermochte. Dank einer sehr guten, szenisch glänzend ausgestatteten Aufführung, die Fritz Busch dem Werke angedeihen ließ, vermochte sich dieses immerhin eine Weile auf dem Spielplan zu behaupten. — Von einer ganz anderen, bei weitem höherstehenden künstlerischen Artung erwies sich, wie vorauszusehen war:

Ferruccio Busonis Doktor Faust. Seine Aufführung bedeutet unter allen Umständen eine künstlerische Tat, für die man dem Generalintendanten Dr. Reucker, von dem die Anregung ausging, wie Fritz Busch als dem Vollstrecker, Dank schuldet. Sie war zum mindesten unter idealen Gesichtspunkten der aufgewandten Mühe wert! — Interessant übrigens ein atavistischer Vergleich Wolf-Ferraris mit Busoni. Jenen trieb das mütterliche Blut nach Italien und ließ ihn sein Heil im Anschluß an die die dortige Musikkultur finden. Diesem wurde Deutschland zur geistigen und künstlerischen Heimat; er wurde deutscher Problematiker. Aber nicht restlos. In ihm ringt, wie man gesagt hat, mit diesem von väterlicher Seite her der romanische Sinnesmensch. Kenntnis davon gibt in seinem Werk schon der form- und gedankenschöne Prolog, in dem er berichtet, wie Busoni von den drei „Teufelsrittern" Merlin, Don Juan und Faust sich den letzteren erkor, wie ihn aber in fast noch höherem Grade als die Gestalt des „schwachen Menschen und doch starken Ringers" die des Don Juan in ihrer (romanischen) Einheit gefesselt habe. — Kurz, es ist ein Riß in der Wesenheit des Schöpfers, und dieser Riß offenbart sich auch in seinem Werke. Es krankt daran, daß es die Faustsage, zurückgehend auf das alte, auch von Goethe benutzte Puppenspiel, halb als Mysterium, halb opernhaft behandelt. In den ersten drei Bildern erlebt der Zuschauer, wie Faust als Rektor der Wittenberger Universität von drei mysteriösen Studenten das geheimnisvolle Buch des Clavis Astartis Magica erhält, das ihm die Kraft verleiht, die Geister zu beschwören, und von Mephisto die Gewährung aller seiner Wünsche gegen Unterzeichnung des Verschreibens seiner Seele zu erlangen. Der „Bruder des Mädchens", das er verführte, der Valentin Goethes, verfällt daraufhin durch Mephistos Macht dem Tode. Die folgenden drei Bilder versetzen aus dem Bereiche des Mysteriums in das des Opernhaften. Das erste zeigt, wie sich Faust am Hofe des Herzogs von Parma durch Mephistos Zauber die Liebe der Herzogin gewinnt. Die beiden letzten Bilder spielen in Wittenberg, wo inzwischen Fausts Famulus Wagner Rektor geworden ist und die Studenten in Katholiken und Protestanten gespalten sich feindlich gegenüberstehen. Mephisto bringt Faust ein totgeborenes Kind von der Herzogin, verwandelt es aber vor den Augen der ihn bedrängenden Studenten in ein Strohbündel und läßt dieses sofort in Flammen aufgehen, um aus den Rauchwolken Helenas verführerische Gestalt flüchtig Faust vorzuzaubern. Im letzten Bild erscheint diesem die Herzogin als Bettlerin und streckt ihm das totgeborene Kind entgegen. Jetzt erkennt er „der bösen Geister Spiel". Er ruft Gottes Beistand an und sucht im Münster Zuflucht. Aber in der Gestalt des „Bruders des Mädchens" wehrt ihm ein Geharnischter den Eintritt, und das Bild des Gekreuzigten verwandelt sich in die Truggestalt Helenas. Und nun folgt der, wie hier eingeschaltet sei, von Philipp Jarnach, einem Schüler Busonis, nachkomponierte Monolog Fausts, in dem er das tote Kind beschwört und ihm, als „ein ewiger Wille sich den letzten Geschlechtern vermengend, sein Leben vermacht". Also, dass, nachdem er sterbend zu Boden sank, an dessen Stelle — Symbol der Wiedergeburt! — ein nackter Jüngling mit einem blühenden Zweig aufsteigt. Mephisto als Nachtwächter findet den toten Faust und endet das Ganze, ihn auf den Schultern forttragend, mit den Worten: „sollte dieser Mann verunglückt sein". — Wie man sich auch im einzelnen zur Dichtung stellen mag, die Kundgebung einer auf hohe Ziele eingestellten künstlerischen Persönlichkeit ist sie. Nur, daß sich in ihr der Riß, den diese selber in sich trug, widerspiegelt, läßt sich nicht übersehen, und diesen Riß mußte auch die Musik erkennen lassen, die ihr Bestes in den ersten Bildern bietet. In ihnen erzielt Busoni starke Wirkung durch sichere Beherrschung aller orchestralen Ausdrucksmittel, die er illusionsfördernd zu dämonischtraumhaften Stimmungen durch Verwendung unsichtbarer Chor- und Einzelstimmen unterstützt. Aber dann, in den opernhaften Bildern, in denen sich Busoni in überlieferten Formen auszusprechen hat, in Situationen, die vielfach an die große Oper erinnern, da

versagt seine schöpferische Erfindung so, daß der Zuschauer schließlich als Hörer ermüdet. Ganz abgesehen von Ungeschicktem, wie dem zweimaligen Spiel um das totgeborene Kind, dem zweimaligen Erscheinen Helenas usw., fehlt in der Handlung das Quellgebiet für eine musikalische Inspiration schon durch das Überwiegen einer verstandesmäßigen Konzeption in der Dichtung gegenüber der gefühlsmäßigen; denn sozusagen programmäßig ist ja bei Busonis Anschauungen auch das Ausschalten jeder Sinnlichkeit oder gar Erotik. Also war es letzten Endes auch erklärlich, daß die Aufnahme des Werkes eine kühle war, ungeachtet der hingebungsvollen Wiedergabe. Unter den solistisch hervortretenden Ausführenden darf zunächst Erich Ponto vom Schauspielhaus als Prologsprecher nicht vergessen werden. Den Sängern freilich fielen als solchen eigentlich dankbare Aufgaben nicht zu, weil Busoni die Stimmen kaum anders als instrumental in dieser Partitur wertet. Aber Robert Burg als Faust hielt doch glänzend den Anforderungen seiner Partie stand. Theo Strack (Mephisto) vermochte besonders darstellerisch zu fesseln, und Meta Seinemeyer erschöpfte jedenfalls die kleine Gesangspartie der Herzogin. O. S.

EISENBERG i. THÜR. Fellerscher Gesangverein. Das Frühjahrskonzert unter Leitung des Chormeisters Paul Bauer hatte einen vollen künstlerischen Erfolg. Zwei größere Werke: „Schön Ellen“ v. Bruch und „Erlkönigs Tochter“ von Niels W. Gade wurden geboten. Solisten: Felicitas Kohn-Willimek (Sopran) aus Berlin, Dr. Illert (Bariton) aus Halle, Dorothea Voigt (Sopran) aus Eisenberg. Dem Chor und den drei Künstlern wurde für die reifen Leistungen mit stürmischem Beifall gedankt.

FREIBURG. Die Julius-Weismann-Woche darf als eine Einlösung einer Ehrenschuld der Heimatstadt dem Komponisten gegenüber aufgefaßt werden. Sie gab ein umfassendes Bild des musikalischen Dramatikers und des Lied- und Klavierkomponisten, des Orchesterkomponisten und endlich des seine eigenen Werke vortragenden Klavierspielers. „Schwanenweiß“ mit seinem Märchenzauber bildete das Eingangstor dieser Woche, eine neue eben erst vollendete Oper „Leonce und Lena“ nach dem Lustspiel von Georg Büchner fand ihre Uraufführung.

Faßt man die Fülle des Gehörten und Erlebten zusammen, so ergibt sich zunächst der Eindruck einer außerordentlichen Vielseitigkeit des Musikers Weismann. Die geistvollen Liedschöpfungen, die im kleinsten Rahmen eine Welt von Stimmungen, von tiefer Tragik (etwa die „Verspätung“ aus dem Wunderhorn) bis zum schalkhaften köstlichen Humor (z. B. das „Scherzo“ nach den flotten Versen Bierbaums) aufbauen, haben seit den „Toskanischen Liedern“ (op. 3) Weismanns Namen zuerst in weite Kreise getragen. Daß er Namen und Geist des früh freiwillig aus dem Leben geschiedenen tiefsinnigen Walter Calé in seinen Liedern aufbewahrt hat, wird immer ein besonderes Verdienst des Liederkomponisten bleiben. Auch das Orchesterkonzert der Festwoche erinnerte in einer Umarbeitung des ursprünglichen Melodrams „Xaver Dampfkessel und die Dame Musika“ zu einer „Musik für kleines Orchester“ (op. 90) mit einem charakteristischen sehnsuchtsvollen Sopransolo an den verträumten romantischen Dichter[1]). Der gleiche Abend brachte die dreisätzige „Rhapsodie für Orchester“ (op. 56), deren Bezeichnung auf ihren formal völlig ungebundenen Gestaltungsform ruht, die in jedem Satz alle Stimmungsgrade von versonnener Melancholie bis zu wild aufbegehrender Energie durchläuft und die auch am Wohnsitz des Tondichters fast wie eine Neuheit wirkte. Die Stärke solcher Eindrücke wurde aber überboten durch ein älteres Werk des jetzt 46jährigen Komponisten, durch die Wiedergabe seines hochbedeutenden Klavierkonzerts (op. 33) in B-Dur durch ihn selbst. Hier ist schrankenlose Fülle, heißes Leben, hier paart sich zarteste Empfindung und Versonnenheit (Andante) mit heroischem Vorwärtsstürmen, mit jugendlichem Sturm und Drang.

In den beiden Konzerten der Woche nahmen sich Frl. Derpsch (Köln) und der bekannte Tenorist und Oratoriensänger G. Walter in glücklichster Weise der vokalen Aufgaben an. Namentlich erstere ist durchaus eine Weismann-Sängerin. So dürfen der gefeierte Komponist, die Intendanz, das Orchester und sein Leiter und die Solisten mit Stolz und Genugtuung auf die Weismann-Woche zurückblicken. Dr. v. Graevenitz.

Über die im Rahmen der Festwoche stattgefundene Uraufführung von J. Wiesmanns „Leonce und Lena“ (Oper in drei Akten nach dem Lustspiel von Georg Büchner) berichtet uns Prof. Heinrich Zöllner:

Wenn man Büchners Lustspiel liest, wird man kaum auf den Gedanken kommen, daß es sich sonderlich als Grundlage für eine Oper eignet. Wenigstens nicht im ersten Akte, in welchem die Übermenge von Betrachtungen des Prinzen Leonce und des Landstreichers Valerius über eigene Trägheit, Pessimismus usw. einerseits, über eine Zigeunernatur voll tollsten Unsinns und Phantasterei andrerseits den Komponisten zu starken Schnitten gezwungen haben. Besser sieht es schon im 2. Akt aus, in dem der Prinzessin Lena Stellen von rührender, sogar bezaubernder Poesie in den Mund gelegt sind. Worte, die Weismann, dem Lyriker, unendlich anziehen mußten. In starkem Gegensatz stehen dazu

[1]) Näheres siehe in der wertvollen kleinen Schrift „Julius Weismann, Gesammelte Beiträge über Persönlichkeit und Werk. Mit Notenbeispielen“. Herausgeg. Dr. E. Doflein. Freiburg, Br., Renk u. Eichenherr.

die burlesken Szenen: die am Königshof und die Bauernszene, deren drollig-kuriose Trompeten (auf der Bühne) einen besonders kräftigen Beweis von Weismanns humoristischer Ader erbringen.

Freilich: im Allgemeinen mangelt der Dichtung — so geistreich und wortwitzig sie ist — eine kräftig vorwärtstreibende Handlung. Es wird zu viel geredet, philosophiert, dem Ausdruck des Weltschmerzes zu viel Raum gegeben. Diesem gegenüber bilden die heiteren Szenen (die u. a. eine Persiflierung einer Trauung in sich bergen, welche man als wenig passend und nicht einmal richtig empfindet) kein allzu starkes Gegengewicht.

Daß Weismann die Sache musikalisch geistreich ausdeuten würde, daran konnte kein Zweifel sein. Er hat auch mit emsigem Fleiße daran gearbeitet. Und das beste ist: Er hat viel innerlich dabei gelacht. Das ist schließlich der beste Lohn für den Künstler — weiß er doch nicht, ob jemand später noch mit ihm lachen wird. Denn das für ein großes Publikum am allerschwersten Verständliche bleibt eine feine Schalkhaftigkeit. Die ist hier vorhanden. Doch auch gröbere Wirkungen werden nicht verschmäht, so in der Anwendung der Trompete als melodieführender Stimme.

Daß Weismann mir als natürlicher Erfinder, als Meister der Melodie in seiner ersten Oper „Schwanenweiß" reicher erscheint als in Leonce und Lena, kann ich nicht leugnen. Hingegen ist er in der neuen Oper viel konzentrierter, kunstvoller und vor allem: viel moderner und einheitlicher. Während in „Schwanenweiß" Melodram, Rezitativ, Arioso, geschlossene Nummern und reiner Sprechdialog miteinander abwechseln, herrscht hier im allgemeinen eine ziemlich feste Musikform (im Sinne von Wagner und etwa Richard Strauß). Im allgemeinen ist Weismann in seiner musikalischen Ausdrucksweise selbständig, die Deklamation ist gut und natürlich, wenn auch bei ihrer Unabhängigkeit vom Orchester tonlich oft recht schwer. Dabei hatte er Prosa, nicht Verse in seiner Textvorlage zu vertonen. — Es kommen auch schwächere Partien vor, wo Reflektiertes und Gewolltes überwiegt. Aber meist drängt sich aus solcher Sterilität, aus dem Dickicht problematischer Vernarrtheit, aus dem steinigten Grund verzwickter Harmonienfolge ein schöner melodischer Einfall zum Lichte. Gewollte Gegensätze? Vielleicht! Wir haben bei Rich. Strauß (an dessen Art Weismann vielfach gemahnt) dergleichen schon oft gehört. Seltsam ist die geradezu „erschröckliche" Harmonisation, die Weismann den albernen Reden des Königs und seiner trostlosen Vasallen unterlegt. Auf ganz ähnliche Weise stellt Rich. Strauß in seinem „Intermezzo" bei der Zeichnung des nicht gerade allzu geistreichen Barons solche wohlbekannte „kühne" Versuche talentloser „Atonaler" geflissentlich an den Pranger. Schade nur, daß sich Ernst und Ironie oft so ähneln.

In der Instrumentation ist Weismann geistreich und erfinderisch wie nur irgendeiner, burleske Wirkungen ergeben sich die Menge. Aber auch nur auf die Hauptmotive einzugehen, verbietet der Mangel an Raum.

Mit der Aufführung, die unter Spielleitung des Intendanten Dr. Max Krüger stand, kann man recht zufrieden sein. Hervorragend gut waren die drei männlichen Hauptrollen besetzt: der Prinz (Sigmund Matuszewski), Valerio (Aloys Hadwiger) und der König (Gustav Fünfgeld). Dabei sei erwähnt, daß Hadwiger seine schwere Partie erst in letzter Stunde übernehmen mußte, da der Bariton (Valerio ist Bariton und nicht Tenor) diese nicht bewältigen konnte. So mußte denn die ganze Rolle für einen Tenor umtransponiert werden. Glücklicherweise ist Valerio mehr eine Deklamations- als Gesangspartie. Das Orchester unter seinem begabten Chef Ewald Lindemann machte seine Sache vortrefflich, die kleinen Rollen — ziemlich zahlreich — waren ebenfalls meist annehmbar besetzt, die Bühnenbilder zum Teil recht hübsch und nicht zu arg ins „Stilisierte" fallend, so daß der sowieso schon in seinem Wohnort Freiburg sehr beliebte Komponist sich eines schönen, herzlichen Erfolges erfreuen konnte.

HALLE a. SAALE. Unsrer Oper waren in dieser Spielzeit noch die Hände gebunden; ein um die Hälfte seines früheren Bestandes gekürzter Chor ließ nur Aufführung von Werken zu, die auf seine Mitwirkung so gut wie ganz verzichten. So kam es, daß Verdi eine größere Rolle spielte und manche Oper ausgegraben wurde, die man sonst wohl nicht gehört hätte. Lichtpunkte bildeten in dem Theaternebel Wagners „Tristan", Wolf-Ferraris „Neugierige Frauen", Marschners „Hans Heiling", Julius Weismanns „Schwanenweiß" mit Hilde Voß in der Titelrolle, Händels „Rodelinde" und Mozarts Cosi fan tutte". Zu letzterem Werke und zu „Schwanenweiß" hatte unser hallischer Meister Prof. Paul Thiersch die Kostüme und die Bühnenbilder entworfen. Konnte man ihm in Weismanns Märchenoper willig folgen, so muß man seine Inszenierung der Mozartschen Oper als Stilwidrigkeit empfinden. Die Stilverquickung von originellem Rokoko und modernster Richtung löste mehr Befremden und Staunen als Bewunderung aus und lenkte die Aufmerksamkeit allzusehr von der Hauptsache, der Musik, ab. Martin Frey.

HAMBURG. Aufführungen der Singakademie unter Eugen Papst im kommenden Konzertjahr: Brahms, deutsches Requiem; Händel, Samson; Verdi, Requiem; Bach, Matthäuspassion und Berliotz, des Heilands Kindheit.

LAUBAN. Der Winter 1924/25 hat nur wenig Konzerte gezeitigt, die wegen ihrer Gediegenheit

Anspruch erheben, in der Zeitschrift für Musik erwähnt zu werden. Dem Kreuzkirchenorganist Wilhelm Kunze verdanken wir eine wohlgelungene Händelsche „Messias"-Aufführung, etliche „kirchliche Abendmusiken" und einen Klavier-Abend. Gymnasialmusiklehrer Weinert führte mit der Singakademie Haydns „Schöpfung" auf. — Von auswärtigen Kräften hörten wir diesen Winter allein den Berliner Domchor unter Hugo Rüdel.

Käthe Neumann.

SCHWERIN. Ur- und Erstaufführungen im Mecklenburgischen Landestheater. In Form einer musikalischen Morgenfeier gedachte man des einheimischen, jungen Komponisten Robert Alfred Kirchner, dessen Werke schon vor längerer Zeit berechtigtes Aufsehen erregt hatten. Kirchner, der als Violinist in der Landeskapelle tätig ist, hat sich als schaffender Musiker nicht auf eine bestimmte Schule eingeschworen, sondern man hat im Gegenteil den Eindruck, als wolle der Komponist, unbekümmert um Mode und Zeitgeschmack, gleichsam mit einer gewissen Betonung Anschluß an die Romantiker des 19. Jahrhunderts suchen, um zu beweisen, daß für Könner keineswegs die Möglichkeiten auf diesem Gebiete erschöpft sind. Aber abgesehen davon versteht es Kirchner auch ganz gehörig, im Gewande der sog. Modernen zu spazieren, freilich nicht ohne dabei allen Gefahren des romanischen Impressionismus zu entgehen, wenngleich auch die noch gegen Ende seines im Ganzen wohlgelungenen Klavierquintetts keck und zündend hingeworfene Fuge Regerschen Einschlags sehr versöhnlich stimmt. Diese Mängel jedoch treten zurück gegenüber der Ursprünglichkeit, die K.s Werken entströmt und die auch seinen Liedern (Dichtungen nach W. Busch) in reichem Maße innewohnt. Einen besonderen Erfolg errang seine „Ländliche Suite für Violine und Klavier, für die Max Krämer mit seiner ganzen Künstlerschaft sich eingesetzt hatte. Mit Interesse wird man die im kommenden Herbst unter Willibald Kaehler geplante Uraufführung von Kirchners Oper erwarten dürfen.

Dr. H. Th.

ULM a. D. Zur Pflege alter und neuer Kirchenmusik veranstaltete der Organist der Dreifaltigkeitskirche E. Breining mit Ulmer Musikfachkräften im vergangenen Winter zehn „Abendmusiken" mit freiem Eintritt. Die gesamte Bevölkerung zeigte ein reges Interesse an den Veranstaltungen. Diese waren auch durchweg auf künstlerischer Höhe. Es hatten sich zu den Darbietungen eine Reihe Ulmer Musiklehrkräfte, vor allem Trude Schulze-Albrecht und Fanny Baier mit ihren besten Schülern zur Verfügung gestellt. Besondere Erwähnung verdienen Irmtraut Weinhardt (Sopran) und Lisa Karrer (Alt). In dankenswerter Weise stellten Konzertmeister Heppes (Violine), Huber von Langen (Cello). Fritz Seeberger (Flöte) sowie die Frauenchöre von Schulze-Albrecht und F. Baier ihre Kräfte in den Dienst der Sache. Im kommenden Winter sollen die Konzerte weitergeführt werden.

G.

WEISSENFELS, SAALE. Der Konzertverein brachte im Stadttheater eine schöne Aufführung von Glucks „Orpheus" mit Agnes Leydhecker (Orpheus), Amalie Methner-Halle (Eurydike), und Lili Menzer-Halle (Amor) als Solisten. Leitung: Kapellmeister Oswalt Stamm.

ZWICKAU. Der von Paul Gerhardt vor etwa Jahresfrist gegründete und geleitete „Zwickauer Volkschor" brachte nach der vorjährigen, glänzend, gelungenen Aufführung von Haydn's „Schöpfung" diesmal einen außerordentlich erfolgreichen Abend „Deutscher Volkslieder" in Bearbeitungen moderner Meister. Zwischen den Chorgesängen standen, feinsinnig angegliedert, eine Reihe Sololieder von Paul Gerhardt, die von Elisabet Cotta (Chemnitz) und — am Wiederholungsabende — von Eva Uhlmann (München) wundervoll interpretiert wurden. Den Höhepunkt des Konzertes bildete Gerhardt's „Bald Frühlings Anfang" (op. 10 I) für 5 st. Chor und Solosopran in sehr schöner Wiedergabe.

Weitere Berichte siehe Seite 483.

AUSLAND:

BRÜNN. „Ekkehard" (Bühnendichtung in drei Aufzügen nach Josef Viktor v. Scheffels gleichnamigem Roman von Guido Glück) als Oper bearbeitet und vertont von Josef Wizina (Uraufführung am Stadttheater 28. April 1925).

Erfreulich regt sich nicht nur die heimische Komponistengilde sondern auch unsere deutsche Oper, die heuer — seit Jänner — bereits die zweite Uraufführung herausbrachte. Josef Wizina, der dritte „Ekkehard"-Komponist (M. Jaffé und Joh. Jos. Abert waren mit ihren Berliner Uraufführungen 1875 und 1878 seine beiden Vorläufer) gilt mit Recht als einer der begabtesten deutschmährischen Tondichter, von denen neben Mraczek (jetzt in Dresden) und Peterka (derzeit in Weimar) wohl Chiari, Könnemann, Oberleithner und Tomaschek die in weiteren Kreisen bekanntesten sein dürften. Wizina, der jetzt im 35. Lebensjahr steht, hat sich im „Ekkehard" (seinem 4. Bühnenwerk) frei von allem gequält Erklügelten oder Errechneten zu einem vornehm originellen Stil durchgerungen, der, neutönend im besten alten Sinn, voll Schwungkraft

des Ausdrucks und Klangintensität des Orchesters, bald in volkstümlicher Natürlichkeit, bald in lebenswahrer Dramatik gipfelt. Starke Unterstützung bot ihm freilich das mit auffallendem Bühnenverstand gearbeitete Textbuch des Dramaturgen Guido Glück. Julius Katay als musikalischer und Eugen Guth als szenischer Leiter setzten sich für die Neuheit voll tapferster Zuversicht ein, die sich denn auch gleich bei der ersten Wiederholung bewährt hat.

Carl L. Heidenreich.

LONDON. Die vom 18. Mai bis 10. Juli im Covent Garden stattgefundene deutsche Opernsaison hat sich zu einem großen Erfolg für die deutsche Kunst gestaltet. Außer dem Rosenkavalier und der Elektra gelangten vor allem eine Reihe Wagner-Werke zur Aufführung, die die englischen Zeitungen zu spaltenlangen begeisterten Berichten veranlaßten. Wie in Amerika scheint man sich auch in England gegenwärtig mit Wagner sehr intensiv zu beschäftigen. So erschien erst neuerdings eine zweibändige Biographie von G. Ainslie Hight, der den, allerdings nur für englische Verhältnisse verständlichen, Hauptzweck seiner Darstellung darin sieht „die unwürdigen Entstellungen von Wagners privatem Charakter zurückzuweisen, die in der englischen Presse noch üblich sind".

PRAG. Unter ungeheuerem Zulaufe des Publikums gab hier das römische „Augusteum"-Orchester mit Molinari an der Spitze drei Sinfoniekonzerte. Als hervorstechendste Eigenschaft dieser Orchestervereinigung fiel die außerordentliche Disziplin im Rhythmischen auf, während in dynamischer Hinsicht bei überhitzten Fortestellen die brutale Tonauftragung der Blechbläser störte. — Am deutschen Theater wurde ein zehn Abende umfassender Wagner-Festspiel-Zyklus gegeben, dessen Vorstellungen künstlerisch nicht immer auf der Höhe standen. Die junge Prager deutsche Musikakademie brachte durchwegs mit eigenen Kräften Mendelssohns „Paulus" zu eindrucksvoller Aufführung. Das neue Akademieorchester trat hierbei erstmals vor die Öffentlichkeit. Pietro Mascagni dirigierte hier zwei Gastspiel-Opernabende des Preßburger tschechischen Opernensembles. Die künstlerische Leistungsfähigkeit dieses neugegründeten Operninstitutes, dessen ständiger musikalischer Leiter der tschechische Tondichter Nedbal ist, war bemerkenswert.

E. J.

STOCKHOLM. Bei Einweihung der neuen Rathausorgel (mit 200 Registern und 10000 Pfeifen eines der größten Werke) veranstaltete Organist Boberg aus Malmö ein Orgelkonzert mit Werken von Bach, Frescobaldi, Reger, Bossi, E. Sjögren und Henri Marteau (Präludium und Passacaglia op. 23).

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das 19. Schlesische Musikfest in Görlitz vom 5.—9. Juni war nicht nur äußerlich ein seltener Erfolg, sondern brachte auch in künstlerischer Hinsicht viel Segen und Anregungen. Namentlich kam dies vom Wirken Furtwänglers und des Berliner Philharmonischen Orchesters. Von den 3 Festtagen — 6 öffentliche Proben waren vorausgegangen — galt nur der erste modernen Meistern, im übrigen hielt man sich, für Musikfeste dieser Art wohlberechtigt, an Werke, die dem Streit der Meinungen bereits entrückt sind. Wie Furtwängler die „Eroica" in wundervoller Plastik erstehen ließ, wie er dem „Heldenleben" einen Farbenzauber sondergleichen entlockte, das wurde zu einem seltenen Erlebnis. Auch als Chorleiter verstand der große Magier des Taktstockes, den aus 600 Sängern bestehenden Chor in wahre Glut und Begeisterung zu versetzen. Beim „Tedeum" von Bruckner holte er aus den Sängern das Letzte heraus. Nicht gleiche Leistungen erzielte der Chor bei Händels „Israel in Ägypten" unter Leitung von Siegfried Ochs. Die häufigen Effekte, die zwar auf den naiven Hörer ihre Wirkung nicht verfehlen, berührten ebenso unangenehm wie das eingelegte Arioso: „Dank sei dir, Herr", das in seinem Stil vollkommen fehl im Rahmen dieses Oratoriums ist. Die Gesangsolisten konnten nur teilweise Musikfestansprüchen genügen. Unantastbar waren die strahlende Schönheit des ausdruckvollen Soprans Lotte Leonhards. Nicht minderen Erfolg durfte H. H. Nissen mit seinem wundervoll sitzenden, wohlklingenden Baß-Bariton buchen. Wilhelm Guttmann verlieh seinem Baß in dem herrlichen Duett im „Israel" große Fülle. Eva Liebenberg konnte erst gegen Schluß stolz auf die Schönheiten ihres sicher aber noch verbesserungsfähigen Alts sein. Unter aller Kritik war der Tenor Alfred Wilde. Begeisterte Aufnahme fand Pfitzners Klavierkonzert mit einem Walter Gieseking. Pfitzners Musik in ihrer Ehrlichkeit, frei vom Effekt, frei vom Gewollten, zündete ungemein und machte den Namen Pfitzners überhaupt hier erst beliebt. Wir bekommen so selten Zeitgenössisches zu hören, daß wir mit vielem gar keine Fühlung haben. Mit süßem, etwas kleinem Ton, recht leicht und anmutig, erstand Beethovens Violinkonzert durch Anna Hegner. 2 Abende wurden durch Orgelspiel des jungen Berliner Organisten Fritz Kleiner, einem noch gärenden Vollblutmusiker, eingeleitet. Nicht ganz einverstanden sein kann man mit der Auffassung, mit der er Bach vortrug. Um die monatelange Einstudierung des Chores hatte sich

Kapellmeister Fritz Ritter, Görlitz, verdient gemacht. Die Zusammenwürfelung aus 13 Vereinen mag als Entschuldigung für den sicher nicht vollkommenen Chor gelten. Die Anteilnahme aus der ganzen Provinz war sehr groß, so daß man für das Weiterbestehen dieser Feste keine Sorge zu haben braucht. —l

Bonner Musikfest vom 19.—21. Mai. Mittelpunkt und Schwerpunkt der Rheinischen Jahrtausendfeier in Bonn war das dreitägige Musikfest, das zum ersten Male seit dem Kriege wieder größere Chor- und Orchesterkonzerte vereinigte, wie sie ehedem im Wechsel mit den Kammermusikfesten des Vereins Beethovenhaus üblich waren. Der Charakter und Sinn der Jahrtausendfeier hatte auch die Zielrichtung des Musikfestes bestimmt. So wurde diesmal die zeitgenössische Produktion ausgeschaltet, um den Blick auf die vergangene Musikgeschichte Bonns zu richten.

Beethovens Missa solemnis war das große Erlebnis des ersten Tages. Generalmusikdirektor F. Max Anton hatte die Aufführung sorgfältig vorbereitet, so daß Chor, Orchester und Solisten (Amalie Merz-Tunner, Maria Philippi, Alfred Wilde und Prof. Fischer) einheitlich in das Gesamtwerk aufgingen. Die Schwierigkeiten des Singpartes wurden (besonders vom Sopran) restlos bewältigt, und das Orchester leistete namentlich in der individualistischen Behandlung des Blechs Vorzügliches.

Das Orchesterkonzert des zweiten Tages stand unter der Leitung von E. Kleiber. Bachs 3. Brandenburgisches Konzert litt unter der starken Orchesterbesetzung (über 60 Streicher), so daß auf das von Maendler-Schramm eigens zur Verfügung gestellte Cembalo Verzicht geleistet werden mußte. Auch dirigierte der Dirigent den ersten (Allabreve) Satz in acht Achteln, wodurch man nur den langweiligen Eindruck einer breiten Strichübung erhalten konnte. Umso stärkere Eindrücke hinterließ der stabgewandte Dirigent mit dem Vortrag des D-Moll-Klavierkonzertes von Brahms, an dessen großer Gestaltung er den gleichen Anteil hatte wie die immer großzügige Elly Ney, sowie mit der Wiedergabe der 7. Sinfonie von Beethoven. Wurden hier auch einige Stellen der Blechbläser wie der tiefen Streicher retuschiert, so muß doch die Gesamtauffassung durchaus als klassisch bezeichnet werden, auch das schneller als gewöhnlich genommene Allegretto hatte straffe Form und einen dem Grundcharakter des Werkes entsprechenden Gehalt.

Der letzte Tag (Himmelfahrtsmorgen) wahrte den traditionellen Kammermusikcharakter. Regers Nachgelassenes Klavierquintett in C-Moll, das aus der Wiesbadener Zeit stammt, erhielt durch das Berberquartett mit Prof. Pembaur eine klangschöne und einheitliche Wiedergabe. Köstliche Genüsse bereitete das Solistenquartett der Ria Ginster, Ruth Arndt, Alfred Wilde und Johannes Willy mit Dr. W. Salomon am Klavier. Zwei der reichsten und musikbejahendsten Gesangsquartette, Schumanns Spanisches Liederspiel und Brahms Zigeunerlieder, fesselten mit ihren kontrastreichen Stimmungen, typischen Färbungen des Volkscharakters und Anmut und Liebreiz ihrer musikalischen Faktur. Den Ausklang des Musikfestes bildete Schumanns C-Dur-Fantasie (Werk 17), deren „Ruinen, Triumphbogen, Sternenkranz“ Meister Pembaur mit suggestiver Eindringlichkeit nachzeichnete und nachtönte.

Dr. Gerhartz

Baußnern-Fest in Siebenbürgen. Die siebenbürgischen Städte Hermannstadt, Kronstadt, Schäßburg und Czernowitz werden im kommenden Winter unter Zusammenfassung ihrer musikalischen Kräfte ein großes Musikfest veranstalten, das den Werken Baußnerns (er entstammt einer alten Siebenbürger Familie) gewidmet sein wird. Das Gesamtprogramm der Feier wird Sinfonie-, Chor-, Kirchen- und Kammermusikkonzerte umfassen, in denen u. a. die Sinfonie Nr. 1 „Jugend“, die 2. und 4. Sinfonie, der StreichorchesterZyklus „Hymnische Stunden“, das „Hohe Lied vom Leben und Sterben“ und die Kantate „Aus unserer Not“ zur Aufführung gelangen werden. Das Musikfest ist gewissermaßen als Auftakt für des Tondichters 60. Geburtstag gedacht, der in das Jahr 1926 fällt.

Viertes rheinisches Kammermusikfest in Köln. Die hoffnungsvolle Entwicklung der jungen rheinischen Kammermusikfeste hat unter der Ungunst der Zeiten manche empfindliche Störung erfahren müssen. Das Brühler Schloßquartett, aus dessen Arbeitsweise heraus Geist und Durchführung dieser Feste erwachsen war, besteht seit langem nicht mehr. Im vorigen Jahr mußte jede Veranstaltung fortfallen, und diesmal glaubte man sich auf drei Tage im Brühler Schloß beschränken zu müssen. Der Kammermusikgemeinde Köln, der künstlerischen Leitung Willi Lampings und der gewohnten wissenschaftlichen Unterstützung seitens der Kölner Ortsgruppe der deutschen Musikgesellschaft ist es zu danken, daß das diesjährige Fest sich den früheren würdig anreihen, ja sie in manchem noch überbieten konnte. Vielleicht war es nach den bisherigen Erfahrungen geradezu ein Gewinn, daß man auf die Pflege der Moderne jetzt ganz verzichtet hatte, die jedenfalls auf dem Wege von Preisausschreiben die früheren Programme nicht gerade innerlich bereichert hat. Brahms war diesmal die äußerste Grenze zur Gegenwart hin. Um so köstlicher war, was man aus der älteren Zeit in die Wagschale zu werfen hatte. Alles war festlich gedacht, strebte über den Alltag hinaus nicht nur in der äußeren Aufmachung, die stets Geschmack zeigte

und im Brühler Rokokoschloß den stimmungsvollsten Rahmen fand, sondern vor allem auch in der Programmaufstellung. Wenn Musikfeste schon vorzüglich Werke bieten sollen, um die sich der landläufige Konzertbetrieb nicht kümmert, so brachte das vierte rheinische Kammermusikfest geradezu Außergewöhnliches.

In der Schloßbibliothek des Grafen von Schönborn in Wiesentheid (Unterfranken) fanden sich zwei „Concerti à 4" (Flöte, Violine, Violoncell, Cembalo) von Händel, deren erstes man auf dem Fest kennen lernte. Also ein unbekanntes Werk von Händel, dessen Verfasserschaft sich im Adagio am deutlichsten ausspricht. Fritz Zobeley glaubt nach seinen Bemerkungen im Programmbuch, das Werk in die Zeit um 1704 verlegen zu können, also eine Periode, aus der sonst keine Instrumentalwerke Händels mit Sicherheit bekannt sind. Eine andre Seltenheit hatte Chr. Döbereiner mitgebracht, eine den Handschriften der Darmstädter Landesbibliothek entstammende Sonate für Flöte, 2 Gamben, Violoncell und Cembalo von Telemann, ein frisches Werk, das seinem Verfasser alle Ehre macht und für den viel verkannten Meister recht zu werben imstande ist. Auch aus der Neuzeit gab es „Uraufführungen" aus dem Manuskript, außer dem Werk eines unbekannten Autors sogar eins von Schubert. Es handelt sich um dessen 1918 aufgefundenes Gitarrenquartett (Flöte, Gitarre, Bratsche, Violoncell), ein entzückendes Frühwerk von 1814, das sich in der Umgebung gleichzeitiger Schubertscher Instrumentalmusik als reife und selbständige Arbeit erweist und, wenn es demnächst in dem von G. Kinsky besorgten Druck vorliegt, unbedingt eine höchst wertvolle Bereicherung der Kammermusikliteratur darstellen wird. So einwandfrei bei diesem Manuskriptwerk Schuberts Verfasserschaft beglaubigt ist, so rätselhaft bleibt sie bei dem Klaviertrio des unbekannten Autors, das als unbenannte Kopie aus dem Nachlaß E. Priegers stammt. Man hat — die Qualität des Werkes, Geist, Erfindung und Arbeit können das nur bestätigen — auf den jungen Brahms raten wollen.

Die vorklassische Zeit war noch mit einer stilvollen Darbietung des sechsten Brandenburgischen Konzerts von S. Bach vertreten. Den Übergang zur Klassik stellte Stamitz mit dem E-Dur-Orchestertrio dar, bei dem Chr. Döbereiner den schwerfälligen Continuopart der Riemannschen Bearbeitung durch eine eigene angemessenere Cembalostimme ersetzt hatte. Haydn kam mit dem F-Dur-Quartett op. 3, Nr. 5 und mit der Sinfonie „Le matin" zu Worte, entsprechend der bewährten Gepflogenheit dieser Feste, auch klassische und vorklassische Sinfonien, wo es ihrem Stil gemäß ist, in kammermusikalischer Besetzung zu bringen. Zündende Wirkung übten das Quartett mit Oboe (K. V. 370) und das Quintett mit Horn (K. V. 407) von Mozart aus. Diesmal hatte man auch den Begriff „Kammermusik" im älteren erweiterten Sinn zur Geltung kommen lassen: Unter Josephson sang der „Rheinische Madrigalchor" ältere Werke (Palestrina, ferner „zwei Rosen" aus der Mondsee-Wiener Liederhandschrift, sowie 3 Marienlieder von Brahms.) Ein ganzer Tag war zur rheinischen Jahrtausendfeier dem größten Sohn des Rheinlands, Beethoven, gewidmet. Hier war der innere Höhepunkt das B-Dur-Quartett, op. 130 mit dem Originalschluß, der großen Fuge, die in der Besetzung mit 3 Quartetten schon zum eisernen Bestand der Programme dieser Feste geworden ist.

Nur einige Namen aus der großen Schar der Mitwirkenden: das Havemann- und das Kölner Prisca-Quartett, Mitglieder der Döbereinerschen Vereinigung für alte Musik, der Gitarrist Heinrich Albert, der Flötist Gustav Kaleve, beide aus München, der Berliner Hornist P. Rembt, der Oboist Schreiber, Mitglieder des Kölner städt. Orchesters und der Pianist Max van der Sandt. In der Betriebsamkeit des musikfestlichen Sommers, die sich zur Zeit der Jahrtausendfeier der Rheinlande fast von Woche zu Woche steigert, waren die Brühler Tage in der vornehmen Gewähltheit des Programmes und im ganzen Geist ihres Musizierens wieder einmal ein Erlebnis, wie man es unter Dutzenden von Musikfesten suchen muß.

Dr. Willi Kahl

Auch in Emmerich a. Rh. hat anläßlich der Jahrtausendfeier der Rheinlande am 13., 14. und 21. Juni ein Musikfest mit Werken von Beethoven, Wagner, Brahms, Bruckner, Bruch und Mahler stattgefunden.

Die Wiener Staatsoper veranstaltet vom 15. Sept. bis 15. Oktober Opernfestspiele, bei denen Werke von Mozart, Wagner, Verdi, Puccini und Rich. Strauß zur Aufführung kommen. In die Leitung teilen sich Bruno Walter, Schalk und Robert Heger.

Die Provinzialgruppe des Deutschen Tonkünstlerverbandes veranstaltet vom 4. bis 6. September in Herford und Bad Oeynhausen unter Leitung von Musikdir. Quest ein Musikfest. Als Ausführende sind die städt. Orchester in Herford und Bielefeld sowie das Opernorchester und führende musikal. Körperschaften Hannovers in Aussicht genommen. Außer Sinfonie- Kammermusik- und Gesangskonzerte ist die Aufführung von Kauns Oratorium „Mutter Erde" oder der 8. Sinfonie von Mahler geplant.

Im Oktober findet in Wien eine Johann Strauß-Zentenarfeier statt.

In Bethlehem (Pennsylvania, U. S. A.) fand am 29. und 30. Mai ein Bachfest, mit dem Weihnachtsoratorium und der H-Moll-Messe im Mittelpunkt, statt.

Die Stadt Aachen veranstaltet während ihrer Jahrtausend-Ausstellung (Mai—Juli) eine Reihe Festkonzerte — Bach, Mozart, Bruckner u. a. — unter Leitung von Prof. Raabe.

Vom 24.—30. Mai veranstaltete das Oldenburger Landesorchester unter Werner Ladwig zusammen mit dem Landestheater, Bachverein, Singverein und hervorragenden Gast-Solisten eine Mozartwoche. U. a. kam die „Finta giardiniera" in der Bearb. von Anton Rudolph zur Aufführung.

Das Mitte Juni stattgefundene, 4tägige Pommersche Musikfest in Kolberg gestaltete sich, nach dem Bericht der Kolberger Zeitung, zu einem künstlerischen Ereignis. Als Hauptwerke des Festes hörte man die „Missa solemnis" und Georg Schumanns „Ruth" in vorzüglicher Wiedergabe. In drei weiteren Konzerten und einem Festgottesdienst kamen außerdem noch Werke von S. Bach, J. N. Hummel (Septett), Brahms, Wagner, Bruckner (6. Sinfonie), Strauß (Don Juan), Hindemith (Konzert für oblig. Klavier und 12 Soloinstrumente) u. a. zu Gehör. Die Ausführung lag in Händen des Berliner Sinfonieorchesters unter Georg Schumann, sowie einer Reihe hervorragender Solisten, von denen Emmi Leißner, J. Brügelmann, Prof. Alb. Fischer, Alfred Wilde, Georg Kulenkampff, Herm. Hoppe (Klavier) und A. Renn (Orgel) erwähnt seien!

Ein weiteres Bachfest veranstaltete am 1. und 2. Juli der Lehrergesangverein Fürth i. B. unter seinem Leiter Anton Hardörfer, Mitwirkung auswärtiger Solisten, des neuen Chorvereins Nürnberg und des Gaulschen Orchesters. Aufgeführt wurde die Johannespassion, das Sanctus in C und drei Kantaten.

Ein überaus wohlgelungenes Mozartfest fand, wie alljährlich seit 4 Jahren, in Würzburg unter Direktion von Hermann Zilcher statt.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Mit drei großangelegten Festkonzerten, die von gegenwärtigen und ehemaligen Schülern der Anstalt bestritten wurden, konnte unlängst das Kölner Konservatorium das Jubiläum seines 75jährigen Bestehens feiern. Als „Rheinische Musikschule" unter der Leitung Ferdinand Hillers begründet, entwickelte sich die Anstalt unter Franz Wüllner, Fritz Volbach und zuletzt Hermann Abendroth allmählich zu einem der angesehensten Musikinstitute in Deutschland. Durch die veränderten Zeitverhältnisse wurde nunmehr eine Umwandlung in eine städt. und staatl. subventionierte Hochschule für Musik — Direktoren sind Abendroth und Braunfels — nötig, als welche sie mit Beginn des Wintersemesters ins Leben tritt. Zu der Feier waren eine große Anzahl ehemaliger Schüler erschienen, darunter Elly Ney, Ludwig Wüllner, Alfred und Hermann Busch, A. Sittard, E. Straeßer, V. Andreae u. a.

Freiburg i. B. Die Stadt beabsichtigt hier im Herbst nach Kestenbergschen Reformideen ein Konservatorium einzurichten, das in Verbindung mit dem Collegium musicum und musikwissensch. Seminar der Universität stehen wird. Als Lehrer sind bis jetzt Julius Weismann (Klavier, Komp.), Dr. Hermann Erpf (Theorie) und Otfried Nies (Violine) vorgesehen.

Vom 4. bis 10. Oktober wird vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Hamburg die 4. Reichs-Schulmusik-Woche veranstaltet.

Der 9. Nürnberger Stimmbildungskurs für Schulgesangslehre und Chordirigenten findet 15.—21. Juli im Festsaal der Knauerschule in Nürnberg statt. Mittelpunkt der Arbeit und Ziel des Kurses: Gesang als schöpferisches Erleben. Anfragen an Heinrich Frankenberger, Gesangspädagoge, Nürnberg, Glockendonstr. 10.

Die Schule Hellerau für Rhythmus, Musik und Körperbildung veranstaltete vor der Übersiedlung nach Schloß Laxenburg bei Wien zwei Abschiedsaufführungen im Vereinshaus zu Dresden: Am 19. Juni rhythmisch-gymnastische Übungen und Gruppenstudien von Kindern und Erwachsenen und am 24. Juni neue Tänze von der Tanzgruppe Kratina.

Die erweiterte Tanzgruppe wird im Verlaufe der kommenden Spielzeit in Zusammenarbeit und unter der musikal. Leitung von Hermann Scherchen eine Anzahl neuer Tanzspiele sowie ältere selten gehörte Opern, in denen dem Tanz eine wesentliche Rolle zufällt, in zahlreichen Städten des In- und Auslandes zur Aufführung bringen.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der von dem bekannten Volksliedforscher Ludwig Erk am 6. Juni 1845 gegründete Erksche Männergesangverein in Berlin konnte mit einem zahlreich besuchten Stiftungsfest sein 80jähriges Jubiläum begehen. Dirigent ist seit 1901 Prof. Max Stange.

Der Verband akadem. geb. Chorleiter des Rheinlands hat sich zu einem Verbande der akadem. geb. Chorleiter Deutschlands erweitert. Geschäftsstelle: Musikdirektor Lorent, Köln, Brüsselerstr. 69.

In Göttingen wurde von Professoren der Universität eine „Gesellschaft der Freunde neuer Musik" gegründet, die im Sommersemester Werke von Kurt Weill, Kaminski, Hindemith, Debussy, Milhaud, Rimsky-Korssakoff, Bartók, Schönberg, Petyrek und Lendvai aufführen will

Leiter ist der Mannheimer Kapellmeister Fritz Lehmann.

In Hamburg und Lübeck findet vom 6. bis 8. Juli eine allgemeine Organistentagung statt, auf der u. a. die gerade auch in unserer Zeitschrift behandelten Orgelprobleme zur eingehenden Diskussion kommen. Die Leitung wird in Händen von Straube, Ramin, Hans Henny Jahnn und Erwin Zillinger liegen. Ein näherer Bericht folgt noch.

Im Anschluß an das Händelfest zu Leipzig wurde auf Anregung Straubes und unter Vorsitz Hermann Aberts eine Händelgesellschaft gegründet.

Gegenwärtig (12. bis 22. Juli) findet in Lämberg bei Deutsch-Gabel eine Sudetendeutsche Sing- und Spielwoche des Finkensteinerbundes statt.

In der Ortsgruppe Berlin der „Deutschen Musikgesellschaft" hielt Dr. Konrad Ameln einen Vortrag über das „Locheimer Liederbuch". Anschließend wurden einige der mehrstimmigen Liedsätze aus dieser Handschrift aufgeführt. Der Vortragende berichtete über seine Untersuchungen, welche neue Aufschlüsse über diese wichtige Quelle des deutschen Volksliedes geben. Er wird die Ergebnisse seiner Arbeit in der demnächst im „Wölbing-Verlag" Berlin W 15, Uhlandstraße 48 erscheinenden Faksimileausgabe des „Locheimer Liederbuches" und des „Fundamentum Organisandi" von Conrad Paumann veröffentlichen.

An der 16. ordentl. Hauptversammlung des Kirchenchor-Verbandes der evang.-luth. Landeskirche Sachsens war ein besonderer Punkt der Tagesordnung der „Vorsorge für den kirchenmusikalischen Nachwuchs" gewidmet; ferner hielt Geh. Smend einen sehr eindringlichen und für das evangelische innere kirchliche Leben sehr beherzigenswerten Vortrag über „Liturgisch-kirchenmusikalische Gegenwartsfragen."

Deutsche Musikgesellschaft. Die auf dem Leipziger Kongreß 1925 ins Leben gerufene „Abteilung zur Herausgabe älterer Musik", die als selbständige Gesellschaft mit eigener Leitung und Vermögensverwaltung unter dem Vorsitz von Prof. Dr. Th. Kroyer der Deutschen Musikgesellschaft angegliedert ist, ist als eine Fortsetzung der einst von Robert Eitner herausgegebenen Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung gedacht. Ihre Veröffentlichungen, die als Verlagsunternehmen des Hauses Breitkopf und Härtel (Geheimrat Dr. Volkmann) erscheinen und den Titel „Publikationen älterer Musikwerke" tragen, sollen die deutsche Denkmälerarbeit ergänzen und neben der quellenmäßigen Forschung und Gechichtsschreibung auch der praktischen Musikpflege dienen. Die wissenschaftlichen Forschungsergebnisse werden in besonderen Abhandlungen herausgegeben. Als eine der ersten Publikationen ist eine Gesamtausgabe der mehrstimmigen Kompositionen von Guillaume de Machauts geplant.

Am 7. Mai 1925 fand zu Berlin eine Delegiertenversammlung der gemischten, Frauen- und Kirchenchöre Deutschlands statt, einberufen von den bisher bestehenden Verbänden gemischter Chor-Vereine. Es wurde einstimmig beschlossen, die bis dahin bestehenden zwei gem. Chorverbände zu einem Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands einschließlich der Frauen- und Kirchenchöre zu vereinigen. Der vom Ausschuß vorgelegte Satzungsentwurf wurde beraten und einstimmig angenommen. Seinen Bestimmungen entsprechend wurden gewählt: Zum Präsidenten Prof. Dr. Georg Schumann, zum Stellvertreter und 2. Vorsitzenden Kgl. Musikdirektor Theodor Müngersdorf, zu Schriftführern Dr. M. Burkhardt und W. Mattulat, zu Schatzmeistern G. Freitag und G. Berlin zu Beisitzern Frau Stern, Prof. Michaelis, Musikdirektor Pfannschmidt, E. Nendza. Zweck des Verbandes ist die künstlerische und vereinswirtschaftliche Unterstützung der angeschlossenen Vereine. Die hierfür vom Ausschuß vorgezeichneten Richtlinien werden den Vereinen in besonderen Mitteilungen bekanntgegeben. Anfragen und Anmeldungen sind zu richten an Prof. Dr. G. Schumann, Berlin C. 2, Am Festungsgraben 2 und Musikdirektor Th. Müngersdorf, Berlin W. 57, Potsdamerstr. 65.

PREISAUSSCHREIBEN

Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M. erläßt ein Preisausschreiben für ein Kammermusikwerk für zwei beliebige Streichinstrumente ohne Begleitung. Der Verlag B. Schott's Söhne in Mainz hat für Preise Mk. 2000.— zur Verfügung gestellt. Einsendungstermin ist der 31. Dezember 1925. Nähere Auskunft erteilt die Geschäftsstelle von Dr. Hoch's Konservatorium, Frankfurt a. M., Eschersheimer Landstraße 4.

— Bei einem Preisausschreiben des North Store Musikfestes in Chicago trug Herm. Hans Wetzler mit seiner Legende „Assisi" für großes Orchester unter 84 Bewerbungen den ersten und einzigen Preis davon.

PERSÖNLICHES

Geburtstage und Jubiläen.

Am 21. Juli feiert der treffliche Berliner Komponist Robert Kahn seinen 60. Geburtstag, offenbar noch in der Vollkraft seines Wirkens sowohl als ausübender Künstler wie als Lehrer für Komposition an der Hochschule für Musik. Kahn ist mit manchen seiner zahlreichen Kompositionen in breitere Kreise gedrungen. Der konservativen Richtung angehörend und fest verankert im 19. Jahrhundert, zeichnen sich seine Werke durch eine besondere Art

der Sachlichkeit aus; er schwelgt und schwärmt nicht und gerade auch insofern gehört er mit seinem klaren Stil der mehr Mendelssohnschen Richtung an. Am Kieler Tonkünstlerfest machten denn auch einige a cappella-Chöre von ihm auch unter einer ganz anders gearteten Musik einen sehr wohltuend gesunden Eindruck.

— Prof. A. Patzig, der bekannte Begründer und Direktor des gleichnamigen Konservatoriums in Essen, konnte unlängst in bester Gesundheit seinen 75. Geburtstag feiern. Der Jubilar, der eine reiche, von Erfolg begleitete Konzert- und Lehrtätigkeit hinter sich hat, wurde mit einem Konzert in der Erlöserkirche, bei dem er selbst an der Orgel mitwirkte, herzlich gefeiert. Von dem Prof. Patzigs Konservatorium angegliederten Seminar konnten im letzten Schuljahr 12 Diplome für Lehrberechtigung ausgestellt werden.

— Karoline Gomperz-Bettelheim, ein langjähriges Mitglied der Wiener Staatsoper, feierte unlängst ihren 80. Geburtstag. Die greise Künstlerin wurde mit zahlreichen Ehrungen bedacht.

Eine Tochter Meyerbeers, die in Salzburg lebende Baronin Adrian, wurde kürzlich 90 Jahre alt.

— Therese Malten, die berühmte Bühnensängerin, feierte am 21. Juni ihren 70. Geburtstag. Die Künstlerin sang bekanntlich bei der Erstaufführung des Parsifal im Jahre 1882 in Bayreuth die Kundry. Ihr Wirken ist für Wagners Gesangsstil von vorbildlicher Bedeutung geworden.

Todesfälle:

† Robert Kaufmann, ein s. Zt. sehr gefeierter Züricher Sänger, im Alter von 69 Jahren.

† Dr. Robert Euting, der Gründer und Herausgeber der Deutschen Instrumentenbau-Zeitung. In musikwissenschaftl. Kreisen ist der Verstorbene besonders durch seine Dissertation „Zur Geschichte der Blasinstrumente" und seine Mitarbeit an der Ztschr. der I. M. G. bekannt geworden.

† Dr. Georg Jensch, der geschätzte Breslauer Musikschriftsteller, Mitbegründer und Herausgeber der „Schles. Theater- und Musik-Woche". Den erst 34jährigen ereilte der Tod beim Baden in der Oder.

† Der treffliche Basler Cellist Willy Treichler, 49-jährig.

† Ferdinand Held, der langjährige Direktor des Genfer Konservatoriums.

† Constantin Freiherr von Stackelberg, der ausgezeichnete ehemalige Leiter und Organisator des kaiserl. russischen Hoforchesters, zu Reval im Alter von 77 Jahren. Bekannt war Stackelberg vor allem auch durch seine Gründung des Petersburger Musik-Museums, das durch seine langjährige Arbeit zu einem der bedeutendsten Museen dieser Art mit großen Instrumenten-, Brief- und Autographensammlungen wurde.

† Gustav Garcia, Professor der Gesangskunst an der Akademie für Musik zu London. Er war der Sohn des berühmten Gesangsmeisters Manuel Garcia.

In Nauheim starb Kapellmeister Hofrat Hans Winderstein, der als Gründer und langjähriger Leiter des Leipziger Philharmonischen Orchesters vor allem der Musikgeschichte Leipzigs angehört. Ohne ein wirklich bedeutender Dirigent zu sein, hat er in einer Zeit, als hinsichtlich der Aufführung neuerer Werke im Gewandhaus Stagnation herrschte, manches sehr Dankenswerte vollbracht. Im Kriegsjahr mußte er sein Orchester auflösen und seither fehlt Leipzig ein zweites, sicher fundiertes Orchester.

Berufungen:

— Theodore Spiering zum Dirigenten des Portland-Sinfonie-Orchesters (U. S. A.).

— Paul Schramm zum Leiter der Meisterklasse für Klavier am Ciepliksschen Konservatorium in Beuthen. Seine Klavierklasse in Erfurt behält er bei.

— Paul Weißleder als Oberspielleiter an das Mainzer Stadttheater.

— Prof. Wilhelm Klatte als Lehrer für Theorie an die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin.

— H. Friederici, bisher an der Aachener Oper, als Spielleiter nach Schwerin.

— B. Vondenhoff, der junge Kölner Kapellmeister, an das Danziger Stadttheater.

— Opernregisseur Dr. W. Herbert von Görlitz nach Hagen i. W.

— Kurt Overhoff, der Komponist der „Mira", als oberster musikal. Leiter an das Stadttheater in Ulm a. D.

— Prof. Dr. Oskar Hagen als ordentl. Prof. und Direktor des kunsthistor. Instituts an die Staatsuniversität Madison (Wisconsin, U. S. A.). Prof. Hagen soll das dortige Institut nach deutschem Muster organisieren.

— Heinz Jäger als Lehrer für Violoncello an das Karlsruher Konservatorium.

— Kammersänger Alphonse Brun zum Direktor der Berner Musikschule.

— Frau Hüni-Mihaczek von der Wiener Staatsoper an Stelle Maria Ivogüns auf 3 Jahre an die Münchener Staatsoper.

— Direktor Immisch vom Stadttheater Kottbus als Nachfolger Neubecks an das Rostocker Stadttheater.

— Ruth Schneider, Tochter des bekannten Volksliederforschers Bernh. Schneider, nach erfolgreichen Wirken am Stadttheater Kiel und an der Kammeroper in Berlin als erste Opernsoubrette an das Landestheater in Braunschweig.

— Bruno Walter tritt unter gleichzeitiger Ernennung zum Generalmusikdirektor auf 3 Jahre in den Verband der „Städt. Oper A.-G." Berlin.

— Maria Ivogün, Carl Erb und die Olszewska an das Deutsche Opernhaus.

— Herbert Graf, der erste aus der neuen Musikhochschule in Wien hervorgegangene Opernregisseur, an das Stadttheater in Münster i. W.

— Josef Schwarz, der ausgezeichnete Baßbariton der Deutschen Oper in Prag, ab Herbst an die Berliner Staatsoper.

— Paul Bekker, der bekannte Musikschriftsteller, zum Intendanten des Kasseler Stadttheaters.

— Prof. Franz Schmidt zum Direktor der Wiener Musikhochschule. Josef Marx ist zurückgetreten.

— Karl Thomann, der ausgezeichnete, zuletzt in München tätige Geiger, als erster Konzertmeister an die Staatsoper in Dresden.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Anläßlich des im August stattfindenden Weltkongresses der Zionisten in Wien wird die hebräische Palästina-Oper daselbst Vorstellungen geben.

— Das s. Z. von Deutschen gegründete Philadelphia-Orchester in Amerika feierte mit zwei Festkonzerten sein 25jähriges Bestehen.

— Das neugegründete Teatro di Torino in Turin hat die „Ariadne auf Naxos" von Strauß zur Erstaufführung in italienischer Sprache erworben.

— Der 12jährige Schüler der staatl. Musikschule in Moskau Fabius Witatschek hat eine einaktige Oper geschrieben, die mit viel Beifall daselbst aufgeführt wurde. Weitere Aufführungen sollen demnächst in einigen sowjetrussischen Kinderheimen stattfinden.

— Franz Schubert auf dem Index. Aus Österreich schreibt man uns: Der Bischof von Linz hat für die Hochamtsmusik im Linzer Dom das Benedictus aus der G-Dur Messe von Schubert als „zu sinnliche Musik" gestrichen.

— In New York wurde eine „American Opera Comique" mit Oskar Saenger als Direktor ins Leben gerufen.

— Für den Kölner Dom ist eine neue Orgel mit 4 Manualen und 140 Registern im Bau begriffen.

— Weingartner brachte im Theater des Herodes (am Fuß der Akropolis) zu Athen Teile seiner Orestie mit Chören und Orchester vor Ministern und Regierungsvertretern zu erfolgreicher Wiedergabe. Vom Unterrichtsminister wurde ihm das Kreuz des Erlöserordens überreicht. Hoffentlich werden wir in Deutschland von W. für alle Zukunft „erlöst".

— Die Wiener Nationalbibliothek hat den musikal. Nachlaß des früheren Hoforganisten Pius Richter (ein Sohn Joh. Vinzenz Richters. S. unser Beethoven-Maiheft, S. 280) erworben, der sechs Messen, ein Requiem, eine G-Moll-Sinfonie, Klaviersonaten, Orgel- und Klavierkompositionen, kirchl. und weltl. Chormusik und Lieder umfaßt.

— In Amerika hat sich ein Komitee gebildet, um am Ufer des Turkey-Rivers an dem Platz, wo Dvořak seine „Humoreske" komponierte, ein Denkmal zu errichten.

— Peter Raabe wird auch in der kommenden Spielzeit die 6 großen Sonderkonzerte des Berliner Sinfonie-Orchesters dirigieren.

— Joh. C. Berghout hat soeben die Komposition einer 2. Sinfonie beendet.

— Alfred Pellegrini veranstaltete im vergangenen Winterhalbjahr in verschiedenen Städten mit gutem Erfolg volkstümliche Musikgeschichtsvorträge.

— Hoforganist Paul Hopf-Eisenach hatte mit einem Bach-Regerabend in Haag solchen Erfolg, daß er zu einem weiteren Konzert eingeladen wurde.

— Henri Marteau konzertierte im letzten Winter unter begeisterter Anteilnahme in Polen, Moskau und Leningrad, Randstaaten und dem Orient.

— Kammersänger Alfred Kase-Leipzig (Baden-Baden) konzertierte nach den vorliegenden Presseberichten während der vergangenen Konzertsaison in allen Teilen Deutschlands mit großem Erfolg und fand namentlich mit Julius Weismann-Gesängen bei seinen Liederabenden in Aachen, Danzig, Leipzig, Weimar, Flensburg, Stettin usw. außerordentlichen Beifall.

— In der Bibliothek eines sizilianischen Priesters wurde das Manuskript einer unbekannten Passionsmusik Bellinis mit Widmung des Verfassers entdeckt. Die Aufführung der Komposition soll demnächst in einer Kirche von Catania stattfinden.

— Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands e. V. hat für die Saison 1925/26 eine Künstlerliste herausgegeben, die Konzertveranstaltern hoffentlich sehr willkommen sein wird.

— In einem der Konzerte des Gesangs- u. Musikvereins St. Polten (Leitung Musikdir. Paul Stolz) kam das Cellokonzert op. 20 von Serge Bortkiewicz zur österreichischen Erstaufführung.

— Willy Renner konzertierte mit seiner Klavierausbildungsklasse in Mannheim, Darmstadt und Frankfurt a. M. und erzielte sehr schöne Erfolge.

— Konzertsängerin Annette Bienert-Boserup, Musikdir. K. Bienert und Konzertmeister C. Tromp-St. Gallen, veranstalteten mit bestem Erfolg nordische Komponistenabende in Zürich und Karlsruhe.

— Wie verlautet, werden binnen kurzem der spanische gem. Chor Orfeós Catalá unter Louis Millet sowie das Orchester des Augusteo unter

Molinari Konzertreisen durch Deutschland unternehmen.

— Die Witwe Busonis will dem preußischen Staat ein Busoni-Archiv stiften, das mit den Briefen, Handschriften, Instrumenten und Bildern des Künstlers vor allem seine Musikalien und seine unvergleichliche Liszt-Sammlung enthalten soll.

— Das Defizit der 3 österreichischen Staatstheater beträgt nicht weniger als 60 Milliarden Kronen (ca. $4^1/_2$ Millionen Goldmark). Man redet von einer immer stärkeren Zuspitzung der Wiener Verhältnisse, zahlreiche Künstler haben bereits die Stadt verlassen.

— Die Wiener Kammeroper im Schloß Schönbrunn hat ihre Pforten mit Händels „Xerxes" geöffnet.

— Die Stadt Wien bewilligte 32000 Schilling für die Theater- und Musikaufführungen für Arbeiter und Angestellte.

— Im Kopenhagener Rathaus fand ein eigenartiges Konzert mit zwei etwa 3000jährigen altnordischen Hörnern statt, deren das Museum etwa ein Dutzend besitzt. Der Ton soll von beträchtlicher Stärke gewesen sein; doch will man von einer weiteren Benutzung der seltenen Instrumente absehen, um sie nicht zu gefährden.

— In Berlin wurde auf dem Friedhof der Stubenrauchstraße ein Grabdenkmal Busonis feierlich enthüllt, bei welchem Anlaß W. v. Baußnern und Paul Bekker Gedächtnisreden hielten.

— H. H. Wetzlers „Visionen" für Orchester kamen in Detroit (U. S. A.) unter des Komponisten Leitung zur packenden Wiedergabe.

— Musikdirektor Fritz Sporn, Zeulenroda — ein Verwandter Gustav Schrecks — plant mit dem Kirchenchore und Städt. Oratorienchore im Herbste Konzerte mit Werken von Schreck. Der Reingewinn soll zu einer Gedenktafel am Geburtshause des Thomaskantors verwendet werden.

— Hermann Ambrosius, IV. Sinfonie. C-Dur, op. 42, (Verlag Max Brockhaus) kommt in einem Gewandhauskonzert des nächsten Winters zur Aufführung.

— Dr. Hermann Keller (Stuttgart) gab in London in der Westminster-Kathedrale, als erster deutscher Künstler seit dem Krieg, ein Orgelkonzert mit Werken von Bach und Reger.

— D'Alberts Cellokonzert op. 20 ist nun auch in der Bearbeitung für Bratsche im Verlag Rob. Forberg in Leipzig erschienen.

— Hans Pfitzner hat die romantische Oper „Der Vampyr" von Heinrich Marschner für die deutsche Bühne musikalisch und textlich neu eingerichtet. Das Werk wird im Verlage von Adolph Fürstner, Berlin erscheinen.

ZU UNSERER MUSIKBEILAGE

Wir freuen uns, unsern Lesern einmal ein Lied von Paul Graener vorlegen zu können und zwar eins aus den unlängst bei Bote und Bock erschienenen Zehn Löns-Liedern. Graener nimmt unter den ungezählten Löns-Komponisten insofern eine besondere Stellung ein, als er von allem Anfang darauf verzichtet, volkstümlich zu schreiben, wie er auch im ganzen solche Gedichte ausgewählt hat, die einer andern Sphäre angehören. Trotzdem sind alle Lieder in ihrer Art einfach, einfach und volkstümlich sind aber keineswegs identisch. Die Einfachheit Graeners ist die eines differenzierten, überaus fein gearteten Mannes, der aber wirklich dahin gelangt ist, dieses Differenzierte künstlerisch einfach zu sagen. Man wird erstaunt sein, wie „modern" im bestem Sinne des Wortes gerade das gewählte Lied, der „Kuckuck", sich anhört, natürlich bei entsprechendem Vortrag, wie natürlich sich impressionistische Prinzipien mit einem bei: „es blüht" hervorbrechenden starken Gefühlston vereinigen, wie das Lied überhaupt stilistisch sehr mannigfaltig ist.

Fortsetzung des redaktionellen Teils S. 483

Das nächste Heft erscheint am 2. September

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

92. JAHRG. LEIPZIG / SEPTEMBER 1925 HEFT 9

Eduard Hanslick und die Gegenwart

Aus Anlaß von Hanslicks 100. Geburtstag am 11. September

Von Dr. Alfred Heuß

> Dieselben Leute, welche der Musik eine vorragende Stellung unter den Offenbarungen des menschlichen Geistes vindizieren wollen, welche sie nicht hat und nie erlangen wird, weil sie nicht imstande ist, Überzeugungen mitzuteilen, —
>
> E. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen.

Man brauchte Hanslicks und seiner ebenso berühmten wie berüchtigten Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" nicht zu gedenken, wenn diese nicht in unserer Zeit eine Bedeutung erlangt hätte, die sie trotz ihres sonstigen Erfolges in den siebzig Jahren ihrer Existenz nicht gehabt hat. Wenn denn auch auf ein musikästhetisches System der Satz angewendet werden kann, daß Bücher ihre Schicksale haben, so ist es dieses kleine Buch, das Hanslick als junger, in weiteren Kreisen noch völlig unbekannter Musikschriftsteller verfaßt und im Jahr 1854 veröffentlicht hatte. Das war die Zeit, als die neudeutsche Richtung in der deutschen Musik von sich reden machte und ihren Einfluß auszuüben begann, und mit dieser Richtung hängt auch Hanslicks Schrift aufs engste zusammen. Sie ist zu einem guten Teil polemisch gedacht, aus Widerspruchsgeist heraus geboren und hatte den Zweck, die selbständige, in sich beruhende Bedeutung der Musik gegenüber der von „außermusikalischen" Ideen befruchteten neuen Richtung mit aller Schärfe und Unerbittlichkeit zu beweisen. Die Wirkung der Schrift war eigentümlich. Schon nach wenigen Jahren aufs neue aufgelegt, im Vorlaufe des letzten Jahrhunderts zu nicht weniger als neun Auflagen gelangend — was dies in damaliger Zeit bei einem derartigen Buch bedeutete, kann nur ein Kenner der früheren Verhältnisse würdigen — weiterhin in alle europäischen Kultursprachen übersetzt, was bis heutigen Tages keiner Schrift über Musik, geschweige einer solchen über Fragen der Musikästhetik widerfahren ist, kurz, die einzige Schrift auf musikalischem Gebiet, die nicht so leicht in der Bibliothek des gebildeten Mannes fehlte, hat sie trotzdem auf die musikalische Entwicklung so gut wie keinen Erfolg gehabt. Die neudeutsche Richtung be-

kämpfte sie in Aufsätzen und Broschüren, ohne ihrer weiteren Verbreitung etwas anhaben zu können, trat aber ihrerseits, mit dem von Hanslick noch persönlich bekämpften Wagner an der Spitze, ihren Siegeszug an und erreichte es tatsächlich zur Zeit ihrer größten Machtentfaltung so um die Wende des letzten Jahrhunderts, daß das Büchlein mit seiner exponierten formalistischen Musikanschauung geradezu als eine Ketzerschrift galt, so daß ein Paul Moos mit innerstem Recht sagen darf, es habe des Mutes bedurft, in seinem 1902 erschienenen Werk „Moderne Musikästhetik" zu Hanslicks Ästhetik eine unbefangene Stellung einzunehmen und das Für und Wider möglichst sachentsprechend abzuwägen. Als dann Hanslick im Jahre 1904 starb, ging es sehr still zu, des einst einflußreichsten Musikkritikers und immer noch verbreitetsten Musikästhetikers wurde außerhalb Wiens nur wenig gedacht, und niemand hätte damals ahnen können, daß Grundelemente der Schrift Vom Musikalisch-Schönen zu besonderer Bedeutung gelangen würden, und zwar nicht nur etwa in der Musikästhetik, sondern, was einem Hanslick allerdings mit den sonderbarsten Gefühlen erfüllt hätte, auch in der Praxis der modernen Musik. Man dürfte auch kaum mit der Prophezeiung fehlgehen, daß des 100. Geburtstags Hanslicks sowohl in der Tages- wie Fachpresse weit stärker gedacht wird wie seines Ablebens vor zwanzig Jahren, obwohl sich noch die wenigsten der inneren Beziehungen klar bewußt sein dürften. Und einiges zu dieser sehr nützlichen Klärung beizutragen, ist nun der Zweck dieses Artikels.

Die Quintessenz von Hanslicks Musikanschauung besteht darin, daß, wie er sich im Vorwort zur neunten, der letzten von ihm selbst besorgten Ausgabe (1896) noch im besonderen ausdrückt, „die Schönheit eines Musikstückes spezifisch musikalisch sei, d. h. den Tonverbindungen ohne bezug auf einen fremden, außermusikalischen Gedankenkreis innewohnend." Da gerade diese Frage es ist, die für die heutige Zeit von grundlegender Wichtigkeit werden sollte, so mag der negative Teil von Hanslicks Untersuchung, daß die „Darstellung von Gefühlen" nicht Inhalt der Musik sei, hier nicht unmittelbar zur Erörterung gelangen, die Frage aber, ob die echte Tonkunst spezifisch, oder, wie wir heute sagen, rein musikalischer Art sei, haben wir uns mit vollster Verantwortung dessen, was ihre Beantwortung im Hanslickschen Sinn in sich schließt, vorzulegen. Es sei hier auch an eine vor einigen Jahren erschienene Schrift: „Eduard Hanslick und die Musikästhetik" von R. Schäfke[1]) erinnert, die nachzuweisen sucht, daß Hanslick verkannt worden sei, und zwar deshalb, weil man ihn zu Unrecht der Formalästhetik beigerechnet habe, statt ihn als einen Hauptvertreter der zwischen dem Formalismus und der Ausdrucksästhetik stehenden Lehre von der immanenten, rein musikalischen Schönheit anzusehen. Soweit dieser Versuch einer „Ehrenrettung" glücken konnte, ist er geglückt, speziell mir ist es ziemlich gleichgültig, ob Hanslick mehr der einen oder der andern Richtung beigezählt wird, zumal es nur auf ein mehr oder weniger ankommen kann und die beiden Richtungen sich prinzipiell keineswegs unterscheiden. Im Sinne Hanslicks ist weit wichtiger der Nachweis Schäfkes, daß der berühmte Kritiker, wie seine Kritiken zeigen, ursprünglich von der Ausdrucksästhetik herkam und derselben gerade auch wieder in seinen späteren Jahren in sogar verstärktem Maße seine Opfer bringen mußte, weil — und das ist eben sehr bezeichnend — er als Musiker, als Künstler, der Hanslick denn doch war, mit seinem Prinzip der Musikerklärung einfach nicht auskommen konnte. Auch die Schrift Vom Musikalisch-Schönen steckt ja voller Widersprüche, außerdem fanden im Laufe der Jahre sowohl Zuspitzungen wie Abschwächungen statt. Vor allem aber fehlt es auch nicht an markanten, in das Innere

[1]) Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen. 1. Heft. Breitkopf & Härtel, 1922.

von Hanslicks Wesen leuchtenden Aussprüchen, und an diese wird man sich ebenfalls halten dürfen, wenn das geschriebene Wort noch wirkliche Geltungskraft haben und sich nicht in lauter Relativität auflösen soll. Einen derartigen Ausspruch findet man an der Spitze dieses Artikels und ich denke, er ist, gerade auch deshalb, weil er sachlich ganz gut entbehrt werden könnte, für seinen Urheber außerordentlich bezeichnend. Ein Musikästhetiker, der, dazu noch mit einem unverkennbaren Zusatz von Frivolität, glatter Hand die Tonkunst von den tiefsten Offenbarungen menschlichen Geistes ausschließt, trotzdem er mit den Werken der größten Meister der Tonkunst aufwuchs und sie erleben konnte, ein derartiger Musikästhetiker sagt dann doch schließlich mehr über sich selbst aus als über die Kunst, deren Wesen er zu ergründen vornimmt. Man stößt auch immer wieder bei Hanslick auf eine unverkennbare, gerade im Hinblick auf den Gegenstand durchaus undeutsch anmutende Frivolität, und so Gesundes und Natürliches die Schrift in ihrer geistvollen Darstellung immer wieder auch bietet, der Eindruck einer unverkennbaren seelischen Plattheit bleibt haften, es stellt sich die klare Überzeugung ein, daß tiefe Blicke in das Wesen der Tonkunst, wie sie in den Werken der größten Meister vor uns steht, dieser Mann nicht getan hat, wie es auch nicht zufällig sein kann, daß das Wort Seele nur ganz gelegentlich in der Schrift sich findet. Es steckt, worauf schon ein Paul Moos hinwies, auch ein solcher Materialist in der Schrift, der immer wieder sehen muß, daß er mit seiner Anschauung nicht auskommt und deshalb das, was er leugnet, doch auf irgendeine Art heranzuziehen genötigt ist. Doch lassen wir Hanslick als solchen auf sich beruhen und beschäftigen uns damit, in welcher Art die spezifisch musikalische Anschauung in unserer Zeit Geltungskraft gewonnen hat.

Im Grunde genommen findet man sie sozusagen überall vertreten, d. h. sowohl in der musikalischen Praxis, der modernen Komposition wie auch in der fast gesamten Musikbetrachtung. Bezeichnend für die letztere ist die vor fünf Jahren erschienene Schrift eines Mannes geworden, der von Beethoven, Wagner und Schopenhauer, d. h. mithin der Ausdrucksästhetik herkommend, eigentlich höchst verwunderlich plötzlich die rein musikalische Fahne schwang, Hans Pfitzner in seiner „Ästhetik der musikalischen Impotenz". Auch hier handelt es sich, wie bei Hanslick, um eine polemische Schrift, die dabei ähnlichen Motiven entsprang wie die Schrift Vom Musikalisch-Schönen. Der inhaltlichen und zwar „außermusikalischen" Erklärung der Musik, vor allem Beethovens, wie sie während des 19. Jahrhunderts gepflegt worden war und in dem Buch Paul Bekkers einen gewissen Höhepunkt erfahren hatte, wird ein reinmusikalischer entgegengestellt. Darüber habe ich mich in meinem Artikel „Beethoven und die jüngste Gegenwart"[1]) ausgesprochen, nicht aber darüber, daß Pfitzner das Wesen der modernen Musik vollständig verkennt, wenn er diese in irgendwelchen Zusammenhang mit außermusikalischen Ideen bringt. Gerade eine möglichst reine musikalische Einstellung ist es ja, was die moderne Musik als allererstes bezweckt, gerade dadurch durfte sie eine möglichst scharfe Trennung von der vorangehenden Musik erhoffen, und wenn sich dabei statt eines Musikalisch-Schönen ein Musikalisch-Häßliches ergab, so schwebt als Resultat dennoch eine Musik vor, die nichts weiter sein will als Musik, ganz so, wie sich Hanslick die Tonkunst, auch in Ansehung der größten Meisterwerke dachte. Daß die moderne Musik den möglichst rein musikalischen Weg geht — ich komme auf die Ausdrücke „rein musikalisch", „außermusikalisch" bald einmal näher zu sprechen —, war und ist entwicklungsmäßig natürlich. Nicht nötig war indessen, alles kurz und klein zu schlagen, aus Wut

[1]) In der Zeitschrift für Musikwissenschaft, Januarheft 1921. Auf eine Polemik mit den diesbezüglichen Ausführungen Schäfkes in seiner oben genannten Schrift (S. 25) glaube ich ruhig verzichten zu können.

darüber, daß die früheren Waffen nicht mehr parierten. Wir sind wieder Anfänger geworden, dessen wir uns allerdings viel genauer bewußt sein müßten als es der Fall ist. Wie ein Anfänger in der musikalischen Komposition zunächst vom rein Musikalischen voll und ganz in Anspruch genommen wird, er froh zu sein hat, wenn er „technisch" einigermaßen zustande kommt, so wollen auch wir froh sein, wenn wir wieder zu erfreulichen Ansätzen gelangen, und mögen sie zunächst noch so bescheiden sein. Und darüber werden wir doch im klaren sein wollen, daß auch das Beste, was die moderne Musik bis dahin zu bieten vermag, sehr bescheiden ist im Verhältnis zu dem, was an wahrhaft Bedeutendem in der Literatur sich findet, bescheiden vor allem auch in seinem ganzen Gehalt, mag man diesen rein musikalisch oder noch in einem anderen Sinn deuten. Tauchen die modernen Werke nicht auf und verschwinden nach kurzer Zeit wieder, etwa wie Schülerarbeiten, die Lehrer und Schüler — Publikum und Komponist — eine Weile beschäftigen, worauf sie wieder durch andere ersetzt werden? Ich denke, jeder, der die auf- und absteigende Flut moderner Komposition beobachtet, kann sich überzeugen, daß dem so ist, wir sind immer wieder heilig froh, wenn unter der Unmenge unerfreulicher oder gleichgültiger „Schülerarbeiten" wieder einmal wenigstens ein erfreuliches auftaucht wie neulich etwa die Messe von Thomas. Kurz, es kann vorläufig zum wenigsten nichts schaden, wenn die modernen Komponisten sich vor allem „rein musikalisch" beschäftigen, besonders auch deshalb, weil unsere Zeit an echtem seelischen und geistigen Gehalt — gleich einem Schüler, der auch hierin erst werden muß — derart arm ist, daß die moderne Musik gleich der unwahren Vorkriegsmusik Geist und Seele vortäuschen müßte, um als eine seelisch-geistige Potenz zu erscheinen. Aber, wie gesagt, wir müssen uns klar bewußt sein, wie es um uns bestellt ist. Wir sind arme Schlucker geworden, müssen wieder von vorne anfangen, und da kommt es nun darauf an, ob wir durch ehrliche Arbeit wieder hochkommen wollen oder mehr auf Schieberart. Die letztere spielte in der künstlerischen Inflationszeit bekanntlich eine Hauptrolle, hoffen wir aber, daß mit der Zeit das Prinzip einer ehrlichen Arbeit immer mehr durchgreift. Dann werden wir vielleicht wieder zu einer erfreulichen „rein musikalischen" Kunst gelangen, und dann, allerdings noch „vielleichter", zu einer solchen, die noch etwas mehr ist als es eben nur „rein musikalisch".

Blicken wir nun auf das Gebiet der Musikbetrachtung, so lächelt uns die rein musikalische Sonne so holdselig an, daß mir immer ordentlich warm zumute wird, lasse ich mich nur eine Weile von ihr bescheinen. Während die Kunstentwicklung schließlich doch von innersten allgemeinen Strömungen abhängig ist, kann man dies von der Kunstwissenschaft, zumal der Musikwissenschaft, nicht behaupten. Sondern sie läßt sich von Strömungen ihr verwandter Gebiete ins Schlepptau nehmen und reguliert danach auch ihr Verhältnis zur Kunst. So nahm sie in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts unter dem Einfluß der mächtig aufblühenden Geschichtswissenschaft einen fast ausschließlich historischen Charakter an, und zwar so vorbehaltlos, daß eigentlich die ganze Musik samt ihrer größten Erscheinungen historisch erklärt wurde, und für eine ästhetische Betrachtung überhaupt kein Raum blieb. Es wird kaum nötig sein zu sagen, wie außerordentlich viel wir der historischen Einstellung verdanken und welche Dienste — mehr aber nicht — sie auch einer ästhetischen Betrachtung zu leisten vermag[1]). Im Laufe dieses Jahrhunderts veränderte sich dann das Antlitz der Musikwissenschaft

[1]) Es ist interessant zu verfolgen, wie von diesem Strom allmählich auch Männer erfaßt wurden, die sich zunächst gerade auf ästhetischem Gebiet bewegt hatten, nämlich z. B. ein Hanslick wie Riemann als, im gewissen Sinn, auch Kretzschmar.

zusehends, und zwar in recht lebhaftem Tempo. Man suchte und fand Anschluß bald da, bald dort, verfuhr psychologisch, physiologisch und phänomenologisch, nahm dann weiterhin auch bei der allgemeinen Kunstwissenschaft Privatstunden, war dann aber besonders darüber erfreut, von einem Musiker wie Pfitzner, trotz seiner Schopenhauerschen Anschlüsse, auf das ohnedies seit längerem in der Luft liegende rein Musikalische gestoßen zu werden. Denn tatsächlich ist auf dem Gebiet der Musikbetrachtung die Pfitznersche Schrift von ganz erheblichem Einfluß gewesen. Die Betrachtung der Musik wird heute gewissermaßen offiziell nach rein musikalischen Prinzipien vollzogen, ganze große Gattungen, wie das Lied und die Oper, haben sich vor dieser erlauchten, strengen Examensbehörde prüfen zu lassen, man analysiert mit den feinsten Mitteln einer noch subtileren Meßkunst, man zählt, berechnet, schlägt Logarithmen auf, die Formalanalyse windet sich durch engste, dunkelste Gäßchen, in die weder Luft noch Sonne dringt, nichts wird unversucht gelassen, um den so heiß erstrebten, so köstlichen rein musikalischen Gehalt eines Tonstücks zu erhalten, und ach und nochmals ach, was gefunden wird, ist so unsagbar trocken, nüchtern und nichtig, vor allem aber so ganz und gar nicht musikalisch, daß wenigstens eines sicher ist: der Schrei nach dem rein Musikalischen vermag, trotz Pfitzner, wenigstens keine künstlerischen Naturen anzuziehen. Schon Hanslick hatte hinsichtlich rein musikalischer Analyse in seiner berüchtigten, im Grunde aber unfreiwillig humoristischen Analyse des Themas von Beethovens Prometheus-Ouvertüre, die Probe aufs Exempel geliefert, aber das liest sich, wie überhaupt der ganze Hanslick, geradezu wie ein Roman gegenüber den heutigen rein musikalischen „Belustigungen des Witzes und Verstandes“. Und wenn er sie auch nicht läse, freuen würde es vielleicht den hundertjährigen Hanslick doch, sähe er seine Saat so üppig gedeihen. Freilich, von der rein musikalischen Musik der heutigen Gegenwart würde er ganz und gar nichts wissen wollen, denn er war Wiener Feinschmecker von 1860, goutierte auch von Beethoven nur das ohne weiteres rein musikalisch Bekömmliche und redete noch 1896 nur von einem „Tristian“, aber er wußte genau, was ihm zusagte und ließ sich hierin nicht so leicht irre machen, was allein heute ein Verdienst für sich ausmacht. Bei Vorfragen der musikalischen Betrachtung läßt sich überhaupt mit Hanslick so etwas wie Freundschaft schließen, wie eine solche ja kein geringerer wie Brahms geschlossen hat. Nur müßte man auch wissen, wie weit dieser seinen Freund einschätzte. Denn was sagte Brahms anläßlich von Hanslicks 60. Geburtstag in satirisch-humoristischer Ansprache? „Obwohl unsere Ansichten in der Kunst manchmal ganz auseinandergehen, die seinen hierhin, die meinen dorthin, obwohl er Bach am liebsten als Compositum von Offenbach liebt“ — weiter will ich Kalbeck (Brahms IV, S. 406) nicht zitieren. Wer aber derartige Worte ihrer vollen Bedeutung nach verstehen kann, weiß fürs ganze Leben, wie weit ein Brahms seine Freundschaft zu Hanslick eingeschätzt wissen wollte.

Und nun hätte ich mich denn auch meinerseits über all diese, die heutige Musik bewegenden Fragen zu erklären, also ebenfalls Musikästhetik zu treiben. Das war auch beabsichtigt, muß denn aber doch in gesonderter Darstellung geschehen. Im nächsten Heft soll aber Heinrich Zöllner, der sich in der Konservatoriumsfrage an mich wandte, das Wort haben, und da diese denn doch über alles wichtig ist, mit der musikästhetischen zudem ganz enge zusammenhängt, so müssen sich die Leser noch etwas gedulden. Ich glaube überhaupt einen recht anregenden Winter in Aussicht stellen zu können, sodaß uns der Jubilar Eduard Hanslick wenigstens in dieser Beziehung nicht unfreundlich anblicken dürfte.

Bayreuth

Von Albert Wellek, Prag

Was Bayreuth heute bedeutet, ja selbst die bloße Tatsache seiner Auferstehung nach diesem verhängnisvollen und doch vielleicht auch nicht minder heilbringenden Kriege, wird denen ein Rätsel bleiben, die in Bayreuth nichts anderes als etwa den Schauplatz übermenschlich vollkommener Aufführungen — oder gar einer politischen Bewegung zu suchen wissen. Keines von beiden wird man in Bayreuth finden. Einmal muß die Stätte Wagners gemäß der Verachtung, die er (wie alle echten Idealisten) zeitlebens vor der Politik empfunden hat, ein wesentlich unpolitischer Ort sein; und wenn die Zeitereignisse durch die für diese Zeit allerdings sehr kennzeichnende Zusammensetzung des Bayreuther Publikums dann und wann den Anschein des Gegenteils herbeiführen konnten, so hat dies doch glücklicherweise mit dem eigentlichen Sinn und Gepräge der Festspiele gar nichts gemein. Die zeitgemäße — also, wenn man will, aktuelle Mission Bayreuths, die auf solchem Wege zu veräußerlichen und in ihr politisches Zerrbild zu verflachen droht, ist — dessen ungeachtet — eben die, dem deutschen Volksbewußtsein einen Mittel- oder Ruhepunkt zu schaffen, den es seit Jahrzehnten oder eigentlich nie besessen hat. Und eben dieses Streben, das Bayreuth trotz Mißerfolgen über Mißerfolgen, nie verleugnen dürfen noch wollen wird, — dieses Streben, zu dem alle Erfahrung: die ganze deutsche Geschichte schon ein Fragezeichen zu setzen geeignet ist, gibt nicht zuletzt dem Erlebnis Bayreuths sein eigenstes Gepräge. Denn dieses Erlebnis ist, mit einem Wort Strindbergs alles zu sagen, das einer Utopie in der Wirklichkeit.

Dies bestätigt sich schon aus der mehr oder minder wohlbekannten Geschichte des Bayreuther Werks, wie sie sich z. B. in der äußeren Anspruchslosigkeit, ja Dürftigkeit des Festspielhauses (Backsteine, Holz und wenig Sandstein) so beredt veranschaulicht — die übrigens gerade zu seinem Heile, zur Hebung der Akustik, ausgeschlagen hat. Dies alles scheint wie aus der Luft gegriffen, und es fehlte auch nicht an Augenblicken in seinen Schicksalen, wo es scheinen mochte, daß es nur so „für die Luft" dahin gestellt sie. Und nun gar der Sinn: die utopische Hoffnung, durch die Kunst, ja durch die Kunst eines Einzigen, ein Volk, eine Gemeinschaft, eine Zukunft zu schaffen: sooft sie sich auch an den wenigen Tausenden, die nach Bayreuth fanden, verwirklichen mochte, so beantwortete sie sich vor der Gesamtheit des deutschen Volkes doch immer wieder mit ergreifender Ironie darin, daß dieses Werk für eine Parteisache genommen und von allen Andersgesinnten mißtrauisch gemieden wurde. Und das Theater, hier nicht mehr Theater, sondern, im tiefsten und weitesten Sinne, zu einer Schule umgeschaffen, krankt da von Anbeginn an dem Mangel der wirtschaftlichen Voraussetzungen einer Schule: hier, wie überhaupt an jedem irgendwie künstlerischen Theater nach Wagners Begriff, sollte, genau wie bei den Schulen, nicht danach gefragt werden müssen, was sie etwa verbrauchen oder gar — was sie hereinbringen!

Indes hat die erfinderische Tatkraft Wagners allerdings auch darin das bisher einzig mögliche Kompromiß mit der Wirklichkeit gefunden: einesteils in der Freihaltung der Generalproben nur für geladenes (und daher fast durchwegs deutsches) Publikum; andernteils durch die Gründung einer Stipendien-Stiftung, die wenigstens bei einigen 100—150 Glücklichen alljährlich das ursprüngliche Ideal verwirklichen kann. Diese wenigen nämlich haben den Zutritt (sei es zu den Hauptproben oder bei den Aufführungen selbst) nicht allein unentgeltlich, sondern werden zumeist mit erheblichen Reisezuschüssen versehen: an ihnen wird also das griechische Ideal wieder zur Wirklichkeit, wonach der Besuch des Theaters nicht nur kostenlos, sondern sogar mit einem Entgelt verbunden war! An der Ehrlichkeit eines solchen Ringens um das Ideal mit einer so durchaus widerwilligen, zivilisierten — d. h. also geschäftlichen Umwelt wie der heutigen, erweisen sich auch die billigen Vorwürfe selbstgerechter Kritiker wegen der so schmerzlichen Zugeständnisse Wagners an das Geschäftsleben (wie etwa in Emil Ludwigs frechem Wagner-Buche) in ihrer ganzen Nichtigkeit.

Und doch, wenn Bayreuth: d. i. der so vielverzweigte Wille zur Ermöglichung des Unmöglichen, je erfüllt werden kann, so wäre es jetzt. Denn nach wie vor weist es den Weg zur Verinnerlichung: nun aber in einer Zeit, wo dem Deutschen endlich kein Weg mehr bleibt als dieser zur Verinnerlichung. Und zunächst gilt es hier einer Verinnerlichung des völkischen Gedankens: seiner Loslösung von der kleinlichen Selbstigkeit, von der Begier, vom Neid, vom „Interesse"; das wäre eine Befreiung des Nationalismus von sich selbst, von allen seinen Schrecken.

In diesem Sinne hat Bayreuths Schiller, Hans von Wolzogen, in seinem Gedenkspruch auf die vorjährigen Festspiele (der dem heurigen Festspielführer vorangestellt ist[1]) ihre wahre Idee gedeutet:

„Also steigt nicht dräuend, doch verheißend
einen Frieden, den die Welt verlor,
unsre Kunst, aus Zeit und Leid uns reißend,
Zeugnis des Unsterblichen empor."

Hier aber, in einer solchen Konzeption des völkischen Gedankens als eines bloßen Insichselbstberuhens, ohne Kampf, ohne Abwehr, ohne Übergriff, erschüfe sich erst die Grundlage für die soziale Sendung der Kunst — und insbesondere der Wagnerischen. Es ist vielleicht ein heilsamer Irrtum der geistigen Erben Wagners in Bayreuth, und ihnen durch die Zeitverhältnisse aufgedrungen,— daß ihnen der völkische Gedanke in Wagners Werk und Lehre gegenüber dem sozialen: dem Erneuerungsgedanken schlechthin, soviel mehr gilt. Denn immerhin ist dieses Nationale das Näherliegende, da es erst der vollen Verwirklichung und Zusammenfassung einer Gemeinschaft bedarf, ehe daran gedacht werden kann, sie als Gesellschaft und ihrer ganzen inneren und ethischen Beschaffenheit nach neuzugestalten. Doch selbstverständlich ist die volle Utopie Bayreuths die einer Weltmission, in der die völkische Sendung nur den Rang einer vermittelnden Vorstufe einnehmen kann. Und darum wieder scheint heute das Bayreuther Utopien, wiesehr es auch eben jetzt den Inbegriff aller realsten Notwendigkeiten des deutschen Volkes — und nicht dessen allein — in sich schließt, utopischer denn je.

Weiterhin erschließt nun das Bayreuther Erlebnis vom rein künstlerischen Standpunkt aus die noch immer einzig dastehende Neuschöpfung eines künstlerischen Instruments: eines Universalinstruments ohnegleichen. Wenn in dem erhaben einfachen Saal auf einmal die Lichter verlöschen, so daß der ganze gewaltige amphitheatralisch breite Raum in ein Düster getaucht wird, das sich in den Vorsprüngen der Säulengänge zu beiden Seiten von der Bühne ab stufenweise immer tiefer und geheimnisvoller abtönt; und wenn dann nach einer langen feierlichen Pause, in der der Lärm der Gäste zur Totenstille verstummt ist, aus dem versenkten Orchester wie von fernher und doch mit der offenbarendsten Bestimmtheit das große Es-Dur des Rheingolds geboren wird — dann erfährt man mit einem, was man ohne das lebendige Erleben nie erfassen kann: den wahren Sinn Bayreuths als einer Kunsttat.

Jedermann weiß, daß die Errungenschaft des verdeckten Orchesters zu den wesentlichen Eigentümlichkeiten dieses neuen Instrumentes gehört; die wenigsten wissen jedoch, daß diese Verdeckung nur optisch gegen den Zuschauerraum hin vollständig ist. Akustisch nämlich ist das Orchester nur teilweise verdeckt, weil das Bedürfnis der Darsteller, den Dirigenten (nebst den höheren Streichern) von der Bühne aus zu sehen, die Freilassung eines breiten Zwischenraums zwischen zwei einander entgegenstrebenden Verdeckungsschirmen bedingt. Von den lotrecht unter der Öffnung postierten Instrumenten, nämlich den tieferen Streichern und den Holzbläsern, droht nun dem Bayreuther Orchester beständig eine Störung des Gleichgewichts; und also scheint das technische Problem der Verdeckung noch nicht vollkommen gelöst. Im Wesen aber ist diese Erfindung genial zu nennen, würdig des größten Klangkünstlers, der Wagner — wenn schon nicht der größte Tonkünstler — ein für allemal bleiben dürfte. Vor allem ist es hiedurch geglückt, das Orchester und die Singstimmen zu zwei deutlich geschiedenen und jederzeit unvermengbaren klanglichen Prinzipien umzuwerten, so daß man es hier nie erleben muß, daß die Singstimmen sich in dem zwischen ihnen und den Hörern aufgerichteten

[1]) Diese hübsche kleine Sammlung echter „Wagnerianer-Schriften" gibt, getreuer als alle Zeitungsmeldungen dieses oder jenes politischen Klüngels, ein Abbild von dem wahren geistigen Gepräge des heurigen Bayreuth.

Wall der instrumentalen Tonmasse verfangen und zerschlagen. Der Gewinn für die Deklamation und mithin für das Drama (nicht zu reden von der Tragkraft der Stimmen bei den Riesenausmaßen der Bühne) ist unschätzbar; wenngleich natürlich selbst dieses Mittel nicht das Wunder wirken kann, daß ein Sänger, der keine Deklamation erlernt hat, verständlich werde. Überdies wirkt das versenkte Orchester (abgesehen von der eben erklärten Gefahr der Unausgeglichenheit) gesammelter: mehr als akustische Einheit. Doch eben auch diese vielfach ganz subtilen Schwankungen und Abweichungen im Klangcharakter des verdeckten — oder vielmehr nur halbverdeckten Orchesters sind für den von unsagbarem Reiz, dem der Klang der Wagnerischen Partituren im offenen Orchester näher vertraut ist. Hinreißend ist vor allem die Kraftfülle der tieferen Streicher, die hier in hohem Grade zu Trägern des gesamten Klangkörpers erhoben sind. Auch die große Bestimmtheit der (unverdeckten) Holzbläser, wenn sie auch hie und da etwas plötzlich losknallen mögen, kommt dem Ausdruck im großen ganzen zugute. Besonders aber ist hier einem spezifischen Bedürfnis der Wagnerischen Musik Genüge getan in der Abdämpfung des Blechs, die alles Pöbelhafte davon wegnimmt und sämtlichen Blechbläsern einen gemeinsamen nunmehr verschieden abgestuften hornartig edlen Grundcharakter verleiht.

Alle diese außerordentlichen Bedingungen einer Bayreuther Aufführung bewirken, daß diese Aufführungen wohl selbst gegenüber den besten Leistungen der besten deutschen Bühnen inkommensurabel erscheinen. Getragen sind sie von dem vollkommensten Orchester, das wohl überhaupt gehört werden kann, da es sich aus den erprobtesten Orchestermusikern ganz Deutschlands rekrutiert, geleitet von den genialen Interpreten Michael Balling (beim Ring) und Dr. Karl Muck und Willibald Kaehler (bei Parsifal und Meistersingern) — von letzterem in Vertretung des durch Erkrankung verhinderten Fritz Busch. Die Chöre (unter Hugo Rüdel) und die Einzeldarsteller nehmen gesanglich und schauspielerisch (von geringfügigen Einzelheiten bei den letzteren abgesehen) den Wettstreit damit auf, und man kann wohl sagen, daß in der Mehrzahl die ersten deutschen Künstler wieder nach Bayreuth gefunden haben.

Ein ungelöstes Problem bleibt nur bei aller Vortrefflichkeit der Regie (unter der Oberleitung Siegfried Wagners) die Inszenierung; die Neuerungen, die sich erst ganz schüchtern hervorzuwagen beginnen, werden allmählich durchgreifen müssen, gerade um nicht als heterogen aufzufallen. So stechen z. B. schon die Kostüme im Ring nach den Entwürfen Thomas von den Hintergründen zwar vorteilhaft, aber eben deshalb den Gesamteindruck beeinträchtigend ab. Diese ganze Art der szenischen Interpretation — so großartig wie sie in ihrer Zeit gewesen sein mochte — ist nun einmal veraltet, sie hat ihre Wirkung auf uns Heutige eingebüßt, und es bleibt darin Bayreuth nur die Wahl, ob es lieber der Kunst oder der Geschichte dienen will. Beides zugleich scheint mir in diesem Punkte nicht tunlich, denn die Regie gehört nun einmal bloß zur Interpretation, etwa auf ihre Weise wie das Dirigieren oder Schauspielen, und kann nicht kanonisiert werden. Wären die Menschen dieselben geblieben wie vor 50 Jahren, sowohl das Publikum, das doch (nicht bloß nach Wagners Auffassung) ein wesentlicher Faktor in der Verwirklichung des Dramas bleibt, wie auch die Darsteller mit ihren Gebärden und Akzenten — erst dann ließe sich ohne Gefahr eines Mißklangs an eine solche Kanonisierung denken.

In der Tat ist Bayreuth aber ansonsten ein schlechter Exerzierplatz für den „objektiven" Vergleichssinn des Kritikers; und gerade am übelsten fährt er damit, wenn er sich am geflissentlichsten allen diesen Suggestionen entzieht. Hierin nun hat namentlich das Vorkriegsdeutschland unter einem lästerlichen Mißbrauch des angeblichen Vorbilds Nietzsches unstreitig Großes geleistet.

Was Nietzsche selbst betrifft, der sich einer solchen Nachkommenschaft allerdings nicht versehen hat, ist es eine tragische Ironie, daß er, der geborene Ästhet, ursprünglich selbst ein wenig von dem Hochmut des Geschmäcklertums und des Eingeweihtheitsdünkels behaftet, später in Verleugnung dieser seiner Natur zum Moralisten gegenüber der Kunst wurde und sich darüber damit betrog, daß er seine Moral Unmoral nannte. Tatsächlich prüfte er später nurmehr nach inhaltlichen Kriterien, nach der Wirkung einer Kunst auf die Lebenskräfte, wobei er das Schwächende mit dem Schwachen, das Stärkende mit dem Starken verwechselte oder gleichsetzte und übersah, daß die soziale Funktion der Kunst, wenn sie eben nur Kunst ist, schon

eo ipso immer eine positive, lebensfördernde ist. Dieser unästhetischen Einstellung entsprechend wurden bei Nietzsche und seinen Nachbetern und Nachtretern ganz willkürliche, auf den Inhalt zurückgehende Spaltungen beliebt, wie etwa bei ihm selbst die Losreißung Siegfrieds, sei es als Gestalt oder als Drama, aus dem Ganzen des Rings, bei Emil Ludwig — doch bitte ich die Manen Nietzsches um Verzeihung für diese Zusammenstellung! — die des Tristan aus dem ganzen Werk Wagners, das im übrigen mehr oder minder verdammt wurde. Dem gegenüber verhinderte eine falsche und oberflächliche Begeisterung diese Nachkömmlinge zu erkennen, daß es sich in Nietzsches Kampf gegen Wagner um eine Ich-Projektion handelte, deren seine verzwickte, man möchte sagen, „komplexbelastete" Psychologie zur Auseinandersetzung mit dem beargwöhnten eigenen Selbst bedurfte. Einer der tiefsten Kenner und eifrigsten Bekenner Nietzsches, E. Bertram, scheut sich nicht, dies zu bekennen in dem abschließenden Satz: „der ‚Fall Wagner' ist der Fall Nietzsche". Nichts vermag hingegen einen braven Nietzscheaner sosehr aus der Fassung zu bringen, als wenn man in richtiger Einsicht dieser ihrer Subjektivität und Relativität die Wagner-Polemik Nietzsches mit einem ehrfürchtigen Schweigen übergeht. Nur muß es dabei seinen Nachzüglern leider immer wieder passieren, daß sie da und dort über die Lehren ihres Meisters unversehens hinwegstolpern. So schließt z. B. das schon erwähnte Buch Ludwigs mit einem lyrischen Hymnus auf Mozart im Gegensatz zu Wagner; während doch Nietzsche selbst Derartiges im voraus verpönt hat: hat er doch seinen Kultus Bizets selbst als bloßes Manöver dementiert, um nicht als Argument gegen Wagner naiver Weise auf Beethoven zurückgreifen zu müssen! Bei Nietzsche sitzt Wagner übrigens als Hauptangeklagter auf der Anklagebank in so illustrer Gesellschaft (neben Luther, Kant, Beethoven, Schopenhauer und selbst Goethe — ja auch Nietzsche selbst!), daß keiner getäuscht werden kann, der sehen will.

Hingegen sind die höchst abgefeimten Methoden seiner Nachzügler, hauptsächlich die Kunst, durch Betonung des Nebensächlichen und Verhehlung des Wesentlichen zu lügen, ohne geradeswegs Unwahres auszusagen, ihrer ganzen Unanständigkeit wegen (nicht etwa, weil Wagner der Verteidigung bedürfte!) schwer zu brandmarken. Dieses ganze System von Verschweigungen und Verdrehungen, Unwissenheit und Nichtwissenwollen, diese vorlaute Ehrfurchtslosigkeit und anmaßende Sittenrichterei, die selbst die offenbarste Verhöhnung aller geistigen Gesittung ist: dies alles dürfte nicht ungestraft hingehen; und namentlich sollte man mit allem Nachdruck die Frage auch nach der moralischen Kompetenz und Legitimation etwa eines Ludwig stellen, aus der heraus er sich ermächtigt fühlt, z. B. in Fragen des Takts einem Wagner ex post gute Ratschläge zu erteilen, — versteht sich, in Situationen, deren eigentlichen lebendigen Charakter er aus unvollständigen Dokumenten nur ganz unvollständig begreifen kann. Doch handelt es sich in dieser Pietätlosigkeit um ein unbewußtes Prinzip, in dem ein Stück Zeitgeist steckt, denn sie wendet sich gerade auch bei Ludwig nicht allein gegen den Gegenstand seines kritischen Hochmuts, sondern gleich sorglos auch gegen die, welche er zu lieben vorgibt. So entblödet er sich z. B. nicht, unter den Äußerungen der Ungunst unter Wagners deutschen Zeitgenossen (natürlich bei konsequenter Totschweigung der günstigen) die Bemerkung einer schwachen Stunde Jakob Burckhardts anzuführen: jene alberne, seinerzeit schon im Kampf gegen Gluck und Mozart in ähnlichen Formen abgenutzte Anekdote, daß ein Zuhörer beim 3. Akt „einer Wagnerischen Oper" taub, beim 4. (?) aber wieder hörend und beim 5. (??) endgültig taub geworden sei.

Während aber der Schöpfer der Meistersinger, allen hämischen Weissagungen zum Trotz, einer der volkstümlichsten, ja wohl der volkstümlichste deutsche Künstler wird, weil sich eben die Natur einer Sache nur auf dem Papier verleugnen läßt, so können sich seine Gegner bis auf den heutigen Tag daran weiden, daß Bayreuth gänzlich volksfremd geblieben ist. Allerdings haben sie sich in der Hoffnung getäuscht, daß der Verlust des Parsifal-Monopols Bayreuth zu Falle bringen könnte; und wer diesbezüglich noch Befürchtungen hegt, dem sei zum Trost gesagt, daß schon 1896 ein Festspieljahr ohne Parsifal, bloß mit dem Ring des Nibelungen, dagewesen ist; freilich zu einer Zeit, wo die Welt schon viel von der Idee Bayreuths erfaßt und noch nicht — wieder vergessen hatte.
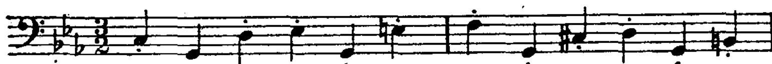
Und doch — gesetzt, es fände sich die finanzielle Möglichkeit, der ursprünglichen Ideologie in Bayreuth im vollen Umfange gerecht zu werden und unentgeltlich nur für geladenes Publikum zu spielen: — wer möchte da bezweifeln, daß sich Deutsche wie Nichtdeutsche bereitwilligst laden ließen! und die Wirkung wäre ganz unberechenbar. Freilich hieße dies aber, die Deutschen zu Wagner und zu Bayreuth erziehen. Sonderbar genug, daß hiergegen niemand so heftig Einspruch erheben würde als jene, die Bekenner einer aristokratischen Lehre zu sein vorgeben, nach der ein geistig Großer stets aus eigener Machtvollkommenheit und nicht von Volkes Gnaden dessen Lehrer wird. Und wer dürfte wohl bezweifeln, daß ein Volk, das Wagner wie Nietzsche einmütig der Schwerfälligkeit und Trägheit geziehen haben, gerade einer solchen Lenkung zu seinem Heile bedürfte?

Goethes Singspiele in der klassischen Musik

Von Dr. Leopold Hirschberg

(Schluß)

Es ist schwer, sich wieder von einer „Menschenstimme umtönen" zu lassen, wo „Geisterfülle uns umgab"; selbst da, wo es sich um ein so interessantes Werk, wie das Spohr'sche, handelt. Seine Seltsamkeit zeigt sich in der aus Klavier und Violine zusammengesetzten Instrumentalbegleitung, wobei der Geige die Aufgabe zufällt, die Stimme des Geistes in mystischem Klang hervortreten zu lassen. Wenn sie nun auch ihre wesentlichste Rolle bei Erlkönigs Worten erfüllt, so schweigt sie doch keineswegs völlig an den übrigen Stellen; bald in langgezogenen, bald in kurzen, mit Vorschlägen versehenen Tönen klingt sie von Zeit zu Zeit — als Vorbereitung des Geistergesangs — in die Sing- und Klavierstimme hinein. Diese geheimnisvoll flüsternden Stimmen des Waldes verfolgen auch den hastig davonreitenden Vater, als er schon längst dem Bannkreis des schauervollen Waldes entronnen ist; machte er selbst sich doch nur mit Mühe aus den Verstrickungen dieser raunenden Waldesstimmen los! Ein längeres Verweilen hätte auch ihn in dieses „magische Netz" gezogen! Und gräßlich erschütternd — wie ein gellendes Lachen des bösen Geistes, ein höhnischer Nachklang aus dem Dunkel des Forstes — wirkt das jähe Hereinbrechen der Geige nach dem letzten Wort des Sängers. Auch das nur im Baß der Begleitung auftretende „Reitmotiv":



ist recht charakteristisch. Durch die Mitwirkung des Saiteninstruments ist Spohr wenigstens zum Teil der Gefahr entgangen, der so ziemlich alle Erlkönig-Komponisten, mit Ausnahme Loewes, erlegen sind: die Stimme des Erlkönigs als eine besondere, meist lockende, Weise, ohne Zusammenhang mit dem eigentlichen Hauptmotiv, ertönen zu lassen. —

Karl Loewe ist und bleibt musikalischer Herrscher der „Fischerin"; wie er ihren ersten Gesang in Töne gab, so auch den „Schlußgesang"[1]) mit der Überschrift: „Die lustige Hochzeit", welche dieses „wendische Spottlied" in Herders „Volksliedern" führt. Wenn nun Goethe auch das Gedicht nicht, wie so manches andere, das er zu Herders Sammlung beisteuerte (Heidenröslein, Fischer, Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga usw.), in die seinen aufnahm, so möchte er es doch schwerlich der „Fischerin"

[1]) Zu bedauern ist, daß er nicht auch die andern Balladen des Singspiels, vornehmlich den „Wassermann," komponierte. Er hat uns dafür (außer dem „Nöck") die „Agnete" geschenkt.

einverleibt haben, wenn er bei der Übersetzung gänzlich unbeteiligt gewesen wäre. Wie weit diese Mitwirkung ging, dürfte schwerlich zu ermitteln sein; daß sie in irgendeiner Weise erfolgte, steht für mich außer Zweifel, und so rechtfertigt sich auch die Besprechung der köstlichen Loewe-Tondichtung im Rahmen dieser Arbeit. Sie ist für Männerchor mit eingestreuten Solo-Stimmen ohne Begleitung gesetzt und zeigt uns den Meister in seiner ganzen Eigentümlichkeit, vornehmlich als gottbegnadeten Humoristen. Wie der vorzüglich getroffene Volkston, ist auch das Lokalkolorit so gewahrt, daß man die, neben allem Spott und Übermut, bei diesen Völkern doch immer vorhandene, düstere Herbheit überall wahrnimmt. Endlich verdient der kunstvolle Satz ein ganz besonderes Lob. Die Durchführung ist derart, daß jede Frage von einem Baßsolo, jede Antwort vom Chor, jede Gegenrede von einem anderen Solo und endlich jeder der letzten Sätze wieder vom Chor gebracht wird, z. B.:
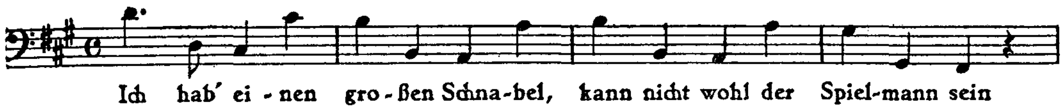
Baß-Solo
Wer soll Braut sein?

Chor
Eule soll Braut sein.

Solo
DieEule sprach zu ihnen
Hinwieder, den beiden:
Ich bin ein sehr gräßlich Ding,
Kann nicht die Braut sein.

Chor
Sie kann nicht die Braut sein!

Die Eule wird vom ersten Baß, der Zaunkönig vom ersten, die Krähe vom zweiten Tenor, der Wolf vom zweiten Baß, der Hase wieder vom ersten Tenor, in komischstem, windesschnellem $^3/_8$ Takt, gebracht. Prachtvoll ist die Antwort des zum „Spielmann“ ausersehenen Storchen, in deren Oktavensprüngen:



man die gravitätischen Schritte des Vogels und seinen auf der Suche nach Fröschen in den Sumpf gebohrten Schnabel leibhaftig zu sehen glaubt. Den Höhepunkt des Ganzen bildet die famose, 23 Takte umfassende Schlußfuge des Fuchses:

Schlagt voneinander meinen Schwanz,
So wird er euer Tisch sein[1]).

mit einem förmlich listig zu nennenden Thema. Der Nachschlag des ersten Basses, der als letzte der vier Fugenstimmen nicht zur rechten Zeit fertig wird, am Schluß des Ganzen, ist von überwältigender Komik.

Scherz, List und Rache. (1785.)

Wir können von Meister Loewe keinen besseren Abschied nehmen als durch Betrachtung seiner „verliebten Schäferin Scapine“, wie er das von Goethe ohne Überschrift gelassene „Gern in stillen Melancholien“ genannt hat. In den „Liedern für Liebende“ nimmt sich gerade dies aus dem Drama losgelöste Lied etwas

[1]) So bei Herder, nach dem Loewe gearbeitet hat. Bei Goethe heißt es:
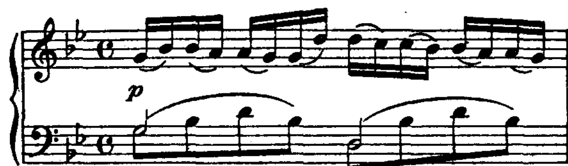
Sucht euch einen andern Tisch,
Ich will mit zu Tisch seyn.

Außerdem hat Goethe noch eine Strophe mehr: „Was soll die Aussteuer seyn?“ usw. All das spricht für meine oben ausgesprochene Vermutung, daß er bei dem Gedicht die Hand mit im Spiele hatte.

merkwürdig aus, insofern man die Voraussetzungen, unter denen das Lied gesungen werden muß, sich ohne szenische uud andere Angaben nicht recht vorstellen kann. Goethe schildert darin eine typische Hysterica:

O sonderbar und wieder sonderbar
Ist mein Geschick!
Ich gleiche mir nicht einen Augenblick,
Es ist so seltsam und so wahr!

und dieser Wechsel der Gemütsstimmung äußert sich im Verlauf des Gesangs in den mannigfachsten Handgreiflichkeiten. Es ist nun bewunderungswürdig, wie sicher Loewe jeder Wandlung des bizarren Frauenzimmers in seiner Musik folgt; wie der beste medizinische Diagnostiker deckt er jede, auch die leiseste Erregung des empfindlichen Gangliensystems auf und photographiert sie förmlich in seiner Musik. Das anmutige, leicht melancholisch gefärbte und doch auch wieder nicht ernste Anfangs-Motiv, dessen erster Takt:
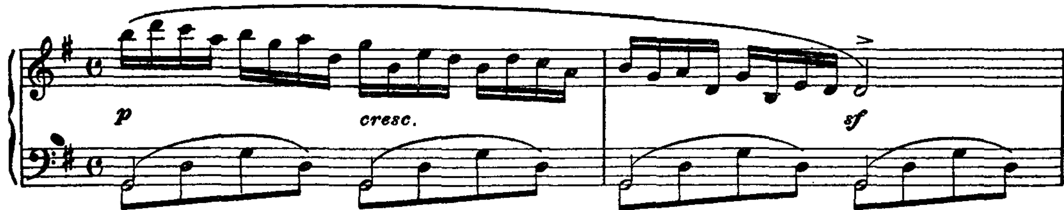


bereits die Unsumme der ihm innewohnenden Verwandlungsmöglichkeiten ahnen läßt, versetzt den Hörer in ein empfindsames Arkadien, wo das Mädchen sich an dem murmelnden (sicherlich künstlich angelegten) Wasserfall ergeht und schwärmerisch dem Schlag der Nachtigall lauscht. Eine plötzliche und auffällige Unterbrechung der bis dahin ununterbrochen leise wogenden Tonreihe durch sanft anschwellende und sofort ersterbende Lockrufe:



gibt geradezu unübertrefflich das melodische Schluchzen des Vogels wieder und stellt sich anderen, den Nachtigallschlag nachahmenden, berühmten musikalischen Malereien [1]) würdig zur Seite. Das erste Zeichen erhöhter Nervosität, wie es sich in den folgenden Zeilen kundgibt:
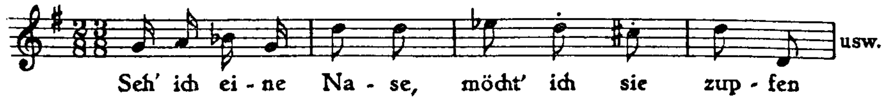
Doch hör' ich auf Schalmeyen
Den Schäfer nur blasen,
Gleich möcht' ich mit zum Reihen
Und tanzen und rasen,
Und toller und toller
Wird's immer mit mir

bringt ein eigentlich neues Motiv noch nicht; die Veränderung des Zeitmaßes aus „Un pochettino larghetto" in „Allegretto", die Überführung aus der Moll- in die Dur-Tonart, endlich eine mit genialer Leichtigkeit ersonnene Umformung der Oberstimme allein:
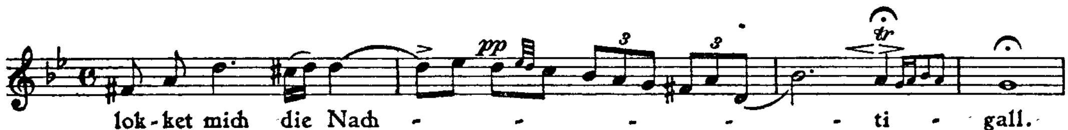


1) Ich erwähne nur die „Adelaide" und die bekannte Stelle im zweiten Satz der Pastorale, die „Nachtigallenweis" der Meistersinger, und von Loewe selbst den „Nöck" und das köstliche Fabellied Herders „Der Kuckuck und die Nachtigall."

genügen dem Meister, um alles vom Dichter Gesagte (den Schalmeienklang wie die Tanzwut) in die Erscheinung treten zu lassen. Dann aber — „Sie übt ihren Muthwillen, indem sie jedes was sie singt, gleich an ihm ausläßt" — erfolgt in einem „Presto assai" die Explosion; was vorher nur kribbelnde Nervosität war, artet nun in Tätlichkeiten aus, und Loewe verwendet dazu eine ohnehin ungewöhnliche Taktart ($^2/_8$) in vier kleinen Abschnitten von je vier Takten, deren dritter kapriziös durch $^3/_8$ ersetzt wird:



Die Begleitung geht, bis auf den jedesmaligen dritten (harmonisierten) Takt, im Unisono mit der Singstimme. Mit größter Treue die obige Angabe des Dichters erfüllend, läßt nun Loewe diese ganze Episode noch einmal von dem Begleitinstrument allein wiederholen und nur in jedem vierten Takt die Ausrufe: „zupfen, rupfen, patschen, klatschen" blitzartig von der Singstimme hineinzucken; sodann „zwingt sie ihn zu tanzen, schleudert ihn in eine Ecke" — Rückkehr zu der Tanzweise, aber nicht Allegretto, sondern Allegro; ersteres kommt erst wieder, „wie sie sich erhohlt hat", und geht schließlich zum Larghetto des Anfangs zurück, nicht ohne daß von dem begeisterten Naturfreund Loewe durch eine reizende Koloratur:



der improvisatorische Charakter des Nachtigallenschlages noch einmal nachdrücklich zum Bewußtsein gebracht wird.

Das ganze Werk ist mit so viel Liebe und Sorgfalt bearbeitet und ein in jeder Hinsicht so vollendetes Kunstwerk, daß wir das Fehlen anderer Gesänge in der Reihe der klassischen Tondichter nicht allzuschmerzlich bedauern dürfen.

Die ungleichen Hausgenossen. (1789.)

Bekanntlich konnte sich Goethe zur Fertigstellung des Stückes nicht entschließen. In den Tag- und Jahresheften heißt es darüber:

> Ein Singspiel: Die ungleichen Hausgenossen, war schon ziemlich weit gediehen. Sieben handelnde Personen, die aus Familienverhältniß, Wahl, Zufall, Gewohnheit auf Einem Schloß zusammen verweilten, oder von Zeit zu Zeit sich daselbst versammelten, waren deßhalb dem Ganzen vortheilhaft, weil sie die verschiedensten Charaktere bildeten, in Wollen und Können, Thun und Lassen völlig einander entgegen standen, entgegen wirkten und doch einander nicht los werden konnten. Arien, Lieder, mehrstimmige Partien daraus vertheilte ich nachher in meine lyrischen Sammlungen und machte dadurch jede Wiederaufnahme der Arbeit ganz unmöglich.

Welche Fülle herrlichster Lyrik sich in den „Hausgenossen" zusammenfand, zeigte der erstmalige Druck des Fragments (Ausgabe letzter Hand, 57. Band, 1842.) Leider haben die „Verschiedene Empfindungen an einem Platze" keinen bedeutenden Tondichter gefunden, und so müssen wir uns mit der Arie der Baronesse begnügen, die als „Erster Verlust" zwei edle Blüten deutscher Gesangsmusik zeitigte. Allerdings

weicht die endgültige Fassung (9 Zeilen) sehr wesentlich von der ursprünglichen (3 volle vierzeilige Strophen) ab; nach der ersten (beiden Fassungen gemeinsamen) Strophe hieß es statt:

Einsam nähr' ich meine Wunde
Und mit stets erneuter Klage
Traur' ich um's verlorne Glück.

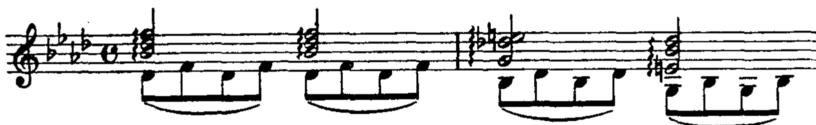
Ach, wer bringt die schönen Tage,
Jene holde Zeit zurück!

im ersten Entwurf etwas opernmäßig:
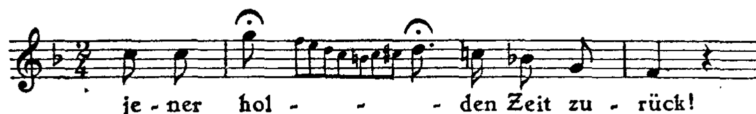
Leise tönet meine Klage.
Ich verberge Wunsch und Triebe,
Einsam nähr' ich Schmerz und Wunde,
Traure mein verlornes Glück.

Wer vernimmt nun meine Klage?
Wer belohnt die treuen Triebe?
Heimlich nähr' ich meine Wunde,
Traure das verlorne Glück!

Weder Schubert noch Mendelssohn hätten diese, im Vergleich mit der andern, weit weniger schöne Dichtung, selbst wenn sie's gewollt hätten, benutzen können, da Schubert 1842 längst tot war, und Mendelssohn sein Lied bereits 1841 komponiert hatte. Beide sind innige, durch die Verwendung der F-Tonart in der Stimmung verwandte Gesänge, nur mit dem Unterschied, daß Schubert die Moll-Form wählt und damit den Schwerpunkt auf den Schmerz legt, während Mendelssohn aus der Dur-Weise seines Werkes mehr das Gedenken des verflossenen Glücks hervortreten läßt. Daß in jedem vorübergehende Wendungen in das Gegenteil vorkommen, ist natürlich; durch ein zwei Takte umfassendes Harpeggiando:



verstand Schubert der „Klage" noch einen besonders beredten Ausdruck zu verleihen. Wiewohl Mendelssohns Lied bedeutend weiter angelegt ist (55 Takte), erscheint doch Schuberts kleineres (22 Takte) zweifellos tiefer und der Kürze des Dichters mehr entsprechend; auch stört bei Mendelssohn ein sonst eigentlich nie erscheinendes Vorkommnis — eine italienisierende, opernhafte und damit unbegründete Koloratur am Schluß —



die edel geschwungnen Linien der Melodieführung.

Der Zauberflöte Zweyter Theil. (1800.)

Bevor das Fragment im Taschenbuch der Liebe und Freundschaft für 1802 erschien, war das später für Papageno und Papagena bestimmte Gedicht bereits zweimal gedruckt, und zwar im Voßschen Musenalmanach für 1796 als „Die Liebesgötter auf dem Markt" und 1800 im 7. Band der „Neuen Schriften" unter der Überschrift „Wer kauft Liebesgötter!" Wenn nun Schubert sein lustiges Liedchen zweifellos einer Goetheschen Gedicht-Sammlung entnahm und demgemäß weder an die „goldenen Käfige mit beflügelten Kindern" dachte, noch des Dichters Bemerkung:

Es hängt vom Componisten ab, die letzten Zeilen eines jeden Verses theils durch die Kinder, theils durch die Alten und zuletzt vielleicht durch das ganze Chor der gegenwärtigen Personen wiederholen zu lassen

berücksichtigte, so hat er doch unwillkürlich Mozarts Papageno-Ton gar lieblich getroffen und damit zwar kein welterschütterndes, aber sehr anmutiges Stücklein gegeben, das bei richtigem Vortrag des Erfolges sicher sein kann.

* * *

Das Gemälde, das sich aus so verschiedenartigen Einzelbildern zusammensetzt, hat an Farbenfreudigkeit schwerlich seinesgleichen. Neben dem erschütternden Erlkönig die tolle Scapine, neben der Zartheit des Rugantino-Ständchens die lustigste Tierhochzeit, neben der Anmut des Veilchens die tiefe Innigkeit der Liebesgesänge Claudinens und Bätelys. Wie das unbeirrte Naturgefühl des Dichters aus allem glorreich hervorleuchtet, so gaben auch die Tonsetzer mitbegeistert ihr Bestes. Welches Volk hat selbst in scheinbar Kleinem einen solchen Reichtum, wie das deutsche? Besseres wird ihm die Fremde, die es so gern und gierig umwirbt, nicht gewähren. Der Deutsche denke nur immer an die „Nativität" Goethes:

Der Deutsche ist gelehrt,
Wenn er sein Deutsch versteht;
Doch bleib' ihm unverwehrt.
Wenn er nach außen geht.

Er komme dann zurück,
Gewiß um viel gelehrter;
Doch ist's ein großes Glück,
Wenn nicht um viel verkehrter.

Eine unbekannte Rezension Robert Schumanns

Von Friedrich Schnapp

Von der „Niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst" wurde Robert Schumann, der schon seit 1837 „correspondierendes" und seit 1851 Ehren-Mitglied des Vereins war, wiederholt als Preisrichter in Anspruch genommen. Er hat denn auch, wie aus seinem unveröffentlichten „Briefbuch" (jetzt im Schumann-Museum in Zwickau) hervorgeht, des öfteren Gutachten nach Rotterdam geschickt, von denen jedoch nichts bekannt geworden ist.

Ein glücklicher Zufall hat wenigstens eine dieser Rezensionen erhalten, die Schumann in seiner Eigenschaft als Preisrichter geschrieben — die des Oratoriums „Lucifer" von dem jungen Holländer J. A. van Eyken[1]), dessen Name natürlich nicht genannt worden war.

Schumann erhielt Ende April 1852 von dem Sekretär der Niederländischen Gesellschaft folgendes Schreiben[2]):

Sr. Wohlgebohren Hr. Dr. R. Schumañ Verdienstmitglied des Niederl: Vereins: zur Beförd: d. Tonkunst in Düßeldorf.

Rotterdam, 23. April 1852.

Hochverehrter Herr!

Im Namen unsres Vereins gebe ich mir die Ehre Ihnen beigehenden Preis Antwort, (das einzig eingesandte) Ouverture Entreactes, & Chore, für den Lucifer, höflichst zur Beurtheilung anzubieten. Nebst Ihren hochgeschätzten Kritik wünscht der Verein zu wißen, ob dieses Werk den ausgesetzten Preis (fl. 400 Holländisch) verdient? —

. . . . .

Mit vollkommener Hochachtung
Jhr ergebener D[iene]r
A. C. G. Vermeulen
Allg. Sekretr.

---

[1]) Jan Albert v. E., * 29. 4. 1822 zu Amersfoort, Sohn eines Organisten, studierte am Leipziger Konservatorium Komposition und Orgelspiel, letzteres auf Mendelssohns Rat dann noch bei Joh. Schneider in Dresden. Wurde 1848 Organist in Amsterdam, 1853 in Rotterdam. Von 1854 bis zu seinem frühen Tode (24. 9. 1868) Organist an der reformierten Kirche in Elberfeld.

[2]) Das Original befindet sich in der Schumann-Korrespondenz (Bd. 24, Nr. 4446) auf der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin.

Nachdem Vermeulen am 26. 5. gemahnt hatte[1]), sandte Schumann die „Lucifer“-Partitur samt seiner Rezension nach Holland ab. Im Briefbuch[2]) verzeichnet er:

[1852] Juni 7 Vermeulen Rotterdam Mit „Lucifer“ und e. Gutachten darüber. Dass wir hofften, im Winter nach Holland zu kommen[3]).

Die Rezension des Oratoriums „Lucifer“, dessen Text das Joost van Vondelsche Trauerspiel (1654) zu Grunde gelegt ist, entdeckte ich im Konzept auf der Rückseite des oben mitgeteilten Briefes von Vermeulen.

Schumann schreibt:

Die Musik zum Vondel'schen Lucifer trägt alle Kennzeichen an sich, daß sie von einem sehr gewandten Menschen herrührt, der jedenfalls auch die Arbeit mit großer Lust u. Liebe vollendete. Im Rein-musikalischen wüßt' ich nur zu loben; der Satz ist rein, die Gestaltung sehr geschickt, die Behandlung der Singstim̄en nach bester Art, so wie die Instrumentation besonders wirkungsvoll. Man sieht offenbar, daß sich der Tonsetzer nicht das Erstemal auf diesem Gebiete bewegt[4]). —

Wenn so dem Musiker großes Lob zu spenden ist, so ist es nur die Frage, in wie weit er einem so bedeutenden Vorwurf gegenüber, als der Lucifer bietet, die Aufgabe gelöst hat. Und hier muß der Unterzeichnete gestehen, daß er Tieferes und Originelleres erwartet hätte. So scheint ihm gleich die Ouvertüre, so effectvoll sie in gewißem Sin̄ ist, nicht der Großartigkeit des Stoffes zu entsprechen[5]); viel mehr die einzelnen Chorgesangparthien, von denen vor allem Nr. 8, Nr. 10a u. b., Nr. 11 auszuzeichnen sind[6]). Dabei muß der Unterzeichnete bemerken, daß er der holländischen Sprache nicht mächtig, u. daß er vielleicht deshalb des Guten eher zu wenig, als zu viel gesagt.

Gebührt nun dem Tonsetzer für seine Arbeit gewiß die ehrendste Anerkennung, vor allem die einer öffentlichen Aufführung, wozu der geehrte Verein ihm vielleicht die Hände bietet[7]), so möchte ich doch insofern dem Werk nicht den ersten Preis zusprechen als es mir in Erfindung nicht an die Höhe der Aufgabe zu reichen scheint, ohne mein Urtheil deshalb als maßgebend zu betrachten.

Natürlich wurde Schumanns Urteil, zu dem sich noch die ebenfalls günstigen Rezensionen von Gade, Marschner u. a. gesellten[8]), in erster Linie berücksichtigt.

So bringen die „Signale“ im September 1852 (Jhrg. 10, Nr. 39) diese Notiz:

* Bei der letzten Versammlung der Niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst wurden nachfolgende Compositionen mit Preisen gekrönt: 1) Eine Hymne für Männerchor und Blechinstrumente, mit 80 Gulden. 2) Ouverture, Entr'Acte[s] und Chöre zu dem Trauerspiel „Lucifer“ von J. van Vondel, mit 200 Gulden. 3) Eine Orgel-Sonate mit 40 Gul-

---

1) Schumann-Korrespondenz, Bd. 24, Nr. 4464.

2) Die Benutzung des „Briefbuches“ gestattete mir der unermüdlich tätige, hochverdiente Verwalter des Schumann-Museums, Herr M. Kreisig, bereitwilligst.

3) Die Reise des Schumannschen Ehepaares in die Niederlande erfolgte erst ein Jahr darauf.

4) Verbessert aus: gearbeitet hat.

5) Eine Nummer der Elberfelder Zeitung aus dem Frühjahr 1861 (Datum und Nr. sind nicht festzustellen), welche mir Herr Moritz van Eyken in Berlin zeigte, bringt anläßlich einer Aufführung des „Lucifer“ und des sich daran knüpfenden Feldzuges der Gegner v. Eykens einen Auszug der Schumann-Rezension. Zweifellos wurde sie v. E., der sich von Rotterdam eine Kopie schicken ließ, selbst eingerückt. An der Stelle, wo Schumann die Ouvertüre kritisiert, heißt es in einer Anmerkung: „Der Componist fühlte diesen Tadel und schrieb deshalb eine zweite, die jetzt aufgeführte Ouvertüre. Die erste Ouvertüre wurde unter dem Namen „Conzert-Ouvertüre“ hier [in Elberfeld] auf dem Johannisberg, so wie in Barmen, Düsseldorf, Rotterdam, Essen, Amsterdam mit Beifall aufgeführt.“

6) Nach der handschriftlichen Partitur, die mir Fräulein Luise v. Eyken in Berlin freundlich zur Verfügung stellte, ist Nr. 8 ein Gebet der Engel „O Vader die gen wierookvat“ („O Vater, Herrscher aller Welt“), Nr. 10a ist der Doppelchor mit Soli „Gezegent zij de Helt“ („Gesegnet sei der Held“), Nr. 10b das achttaktige „Zoo moet het gaen“ („So treffe jeden Schmach“) und Nr. 11 der Schlußchor „Verlosser, die de slang het hooft verplett'ren zult“ („Erlöser, der, der einst der Menschheit Rettung beut“).

7) Die erste Aufführung fand erst am 12. Mai 1858 in Amsterdam statt.

8) Holländische Übersetzungen dieser Kritiken befinden sich im Besitze des Herrn Moritz van Eyken.



Houston Stewart Chamberlain

Aus: Du Moulin-Eckardt, Wahnfried (Verlag Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig)



M. Alophe, Paris

Julius Schulhoff

den. 4) Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß, mit 25 Gulden. Dabei ist nichts Merkwürdiges, aber nach Eröffnung der Namenszettel ergab sich ein und dieselbe Person als Componist für alle diese Werke! Herr J. A. van Eyken, Organist in Amsterdam (ein früherer Schüler des Conservatoriums zu Leipzig) war der glückliche vierfach gekrönte Preiscomponist. Macht zusammen [!!] 345 Gulden. Außer ihm wurden nur noch belobt, aber ohne Gulden [!]: Herr Organist Welberg aus Utrecht für eine Orgelsonate, und Herr R. Hol aus Amsterdam für sechs vierstimmige Lieder.

J. A. van Eyken war Schumann schon kein Unbekannter mehr; dieser korrespondierte sogar in den Jahren 1851—1853 mit ihm [1]). Persönlich nahe kamen sich die beiden Männer in Rotterdam Anfang Dezember 1853. Hier empfing Schumann von dem genialen Orgelspiel van Eykens tiefe Eindrücke.

Noch in Endenich erinnert sich der umnachtete Geist daran (im letzten Brief an Joachim vom 10. 3. 1855):

. . . Wissen Sie vielleicht, ob van Eyken in Elberfeld angestellt ist? Er spielt ganz herrlich; in Rotterdam hab' ich ihn gehört Fugen von Bach, auch BACH-Fugen [2]), die erste und die letzte auf einer Orgel, die ihm würdig war.

Alt-Holländische Volksmusik

Von Prof. Julius Röntgen, Bilthoven (Holland)

Auf den Bildern der Maler aus Hollands Blütezeit im 17. Jahrhundert sieht man fast immer Spielleute, die im häuslichen Kreis, im Wirtshaus und auf Kirmessen machen. Geige, Baß, Flöte, Dudelsack sind die Instrumente — zum Glück gab's damals noch keine Harmonika, die jetzt leider die obigen Instrumente verdrängt hat.

Als Brahms mit uns das Ryksmuseum in Amsterdam besuchte, machte er uns darauf aufmerksam und freute sich, überall Musikanten auf den Bildern von Jan Steen, Teniers und den anderen Meistern der holländischen Kleinkunst zu finden.

Nun ist die Frage, was diese Spielleute wohl gespielt haben mögen? Ihre Musik ist leider ganz aus dem holländischen Volksleben verschwunden. Eine Antwort auf diese Frage gibt uns eine Sammlung Lieder und Tänze, die Anfang 1700 in Amsterdam gedruckt ist. Sie heißt: Oude en nieuwe Hollantse Boerenliedjes en Contradansen voor diverse Instrumenten (Alte und neue holländische Bauernlieder und Contratänze für diverse Instrumente).

Die Bibliothek der Maatschappy tot bevorderuig der Toonkunst besitzt ein Exemplar dieses Werkes. Es enthält mehr als 800 Lieder. Jede Nummer hat eine Überschrift, die den Namen des betreffenden Liedes oder Tanzes angibt. Die Melodien sind einstimmig und für Violine geschrieben.

Aus diesem Werk habe ich eine große Anzahl Boerenliedjes für Violine mit Klavierbegleitung bearbeitet, die durch den Verein für Niederlands Musikgeschichte (Amsterdam, Alsbach & Co.) herausgegeben sind. Auch eine Bearbeitung für Klavier ist erschienen (Amsterdam, de Nieuwe Muziekhandel).
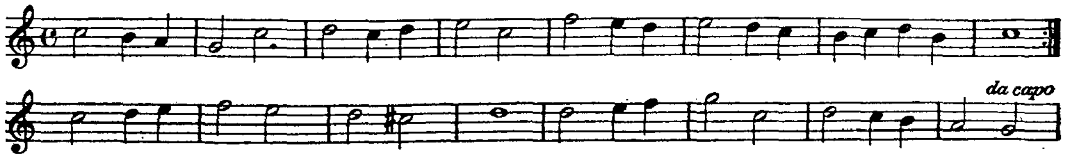
Die Sammlung ist eine reiche Quelle, die den Beweis liefert, daß das holländische Volk in alter Zeit seine eigene, höchst charakteristische Musik hatte.

[1]) Ein Brief van Eykens vom 5. 2. 1854, befindet sich in der Schumann-Korrespondenz, die (5) Briefe Schumanns an v. E. sind leider verloren gegangen.

[2]) Von Schumann.

Neben fröhlichen Tänzen finden sich ernste Weisen, manche sogar von kirchlichem Charakter. Eine der schönsten Melodien „in Babilone" wird jetzt wieder in den englischen Kirchen als Hymne gesungen.

In Babilone



Daß all diese Melodien holländischen Ursprungs sind, ist nicht anzunehmen — zum Teil stammen sie aus England, Frankreich und Deutschland. Doch haben auch die ausländischen Weisen ein echt holländisches Gepräge erhalten und sind dadurch doppelt wertvoll für die Kenntnis der holländischen Volksmusik. Es ist zu bedauern, daß unsere holländischen Komponisten nicht daraus geschöpft haben. Eine spezifisch holländische Musik gibt es bis jetzt nicht. Unsere Komponisten stehen unter deutschem oder französischem Einfluß und haben nicht, wie Edvard Grieg in Norwegen, eine Musik geschaffen, die den holländischen Volkscharakter in seiner Eigenart widerspiegelt.

Durch äußerlichen Gebrauch von Volksmotiven wird dies freilich nicht erreicht. Aber das, was in der Volksmusik spezifisch holländisch ist, müßte die Unterströmung bilden: nur dann wird es einmal echt holländische Musik geben!

Ein großes Verdienst um die holländische Folklore hat sich D. J. v. d. Ven erworben. Er hat ein Museum gegründet, ähnlich dem Stockholmer Freiluftsmuseum und sein Werk, „Hollands Volksleben", ist eine reiche Fundgrube, auch für den Musiker. Um die immer mehr verschwindenden Volksgebräuche festzulegen, ist v. d. Ven auf die Ideè gekommen, Filmaufnahmen zu machen, in denen er zeigt, was folkloristisch noch in Holland bewahrt geblieben ist. Als Stoff hat er das Volksleben in den vier Jahreszeiten genommen und dargestellt, wie das Volk auf die Natureindrücke reagiert, wie es singt, tanzt, Hochzeit feiert und seine Toten begräbt und ehrt. Viele Gebräuche stammen noch aus der vorchristlichen Zeit und sind eng mit dem Naturkultus verbunden.
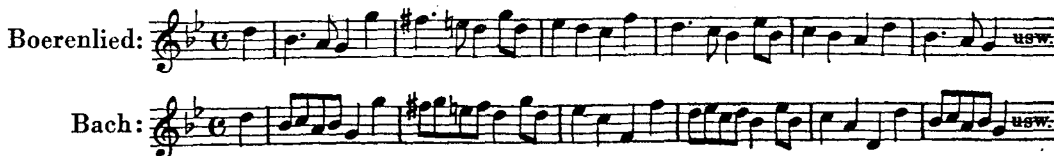
Die Musik konnte dabei eine große Rolle spielen, und es war mir eine lohnende Aufgabe, diese Volksgebräuche und -feste mit echt nationalen Weisen musikalisch zu illustrieren.

Auf diese Weise sind zwei große Filme entstanden: Niederlands Volksleben im Frühling und im Sommer. Herbst und Winter sollen folgen.

Viele bisher unbekannte Volksweisen habe ich bei dieser Gelegenheit gefunden, u. a. höchst eigentümliche Tänze auf der Insel Terschelling, wo alljährlich ein Mittsommerfest „de Opperîd" gefeiert wird. In diesen Tänzen ist englischer und skandinavischer Einfluß unverkennbar. Schon die Namen „Rielen" (reel) und „Skotse Trye" (schottisch) weisen auf ihre Herkunft. Jedenfalls sind die Tänze durch den Schiffsverkehr auf die Insel gekommen. Auch der uralte Tanz „de Zevensprong" (Siebensprung), der auch im westlichen Deutschland bekannt ist, wird auf Terschelling noch getanzt. Den Schluß des Festes bildet eine Polonaise, die auf die ersten Takte des Wilhelmus-Lieds (hierüber weiter unten) getanzt wird, worauf dann ein fröhlicher Tanz „het afkloppertje" folgt. Wie schon erwähnt, gibt es fast keine Spielleute mehr, und die Tänze werden meist auf der Harmonika begleitet, sehr zum Nachteil ihres wahren Charakters.

Ein originelles Spielleutepaar haben wir aber noch in Brabant finden können, das Paar heißt Mie de Fiedel und ihr Mann. Mie ist 68 Jahr alt und spielt, stehend, auf einem Cello,

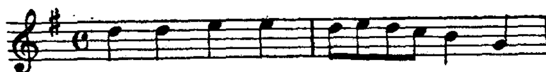
der Mann, 72 Jahr, streicht die Violine. Sie spielen auf Bauernhochzeiten und Kirmessen, und ihre eigentümlichen Tänze habe ich für den Film benutzen können (eine Reihe dieser Tänze ist in meiner Bearbeitung herausgegeben vom Verein für Niederlands Musikgeschichte, Amsterdam, Alsbach & Co.). Noch möchte ich auf eine merkwürdige Ähnlichkeit weisen, die eines der Boerenliedjes mit dem Thema der g-moll Orgelfuge von J. S. Bach hat.



Sogar die Tonart ist dieselbe. Sollte Bach das holländische Lied gekannt haben, oder ist es eine deutsche Weise, die nach Holland gekommen ist?
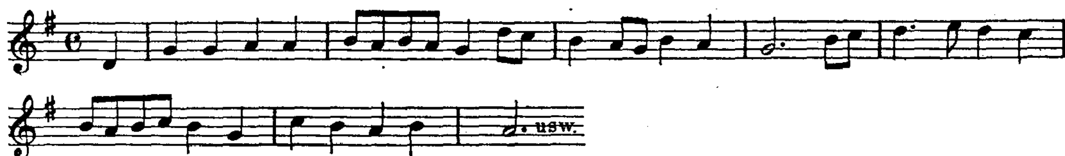
Es ist nicht unmöglich, daß Bach die Melodie von Reinken erhalten hat. Bach war ja schon als Schüler von Lüneburg oft in Hamburg und 1720 hat er sich dort längere Zeit aufgehalten und hauptsächlich mit Reinken, der bekanntlich Holländer aus der Schule Sweelinks war, verkehrt. Mattheson, der das Thema in der Bachschen Form einem Kandidaten für ein Organistenamt zur Bearbeitung vorgelegt hat, schreibt in seiner großen Generalbaßschule: „er wisse wohl, wo das Thema zu Hause sei und wer es künstlich bearbeitet habe". Damit ist doch eigentlich schon gesagt, daß das Thema nicht von Bach herrührt. Jedenfalls ist die Übereinstimmung mit dem Boerenlied höchst frappant!

Noch eine andere Bach-Reminiszenz fand ich in einem Volkstanz „Riepe, riepe gerste" in Gelderland. Es ist die Melodie, die Bach im Quodlibet seiner Goldberg-Variationen und in der Bauernkantate benutzt hat:
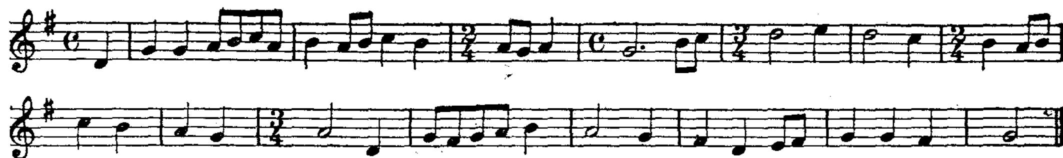


Hier ist es wohl unzweifelhaft, daß die Melodie von Deutschland nach Holland gekommen ist.

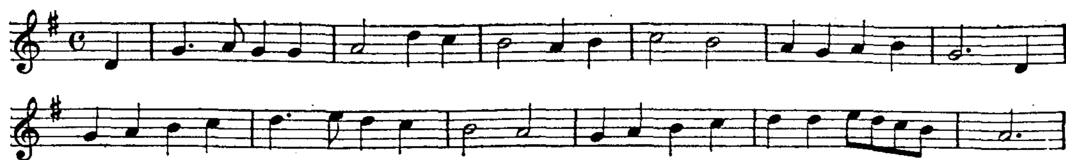
Auch unser Nationallied „het Wilhelmus", das aus einem alt-französischen Jagdlied entstanden ist, wurde im 30jährigen Kriege in Deutschland als Soldatenlied gebraucht. Es lautet folgendermaßen:



Unser Wilhelmus wird jetzt wieder allgemein gesungen, so wie Valerius in seinem Gedenkklank es notiert hat:



Als ich vor 40 Jahren nach Holland kam, sang man das Lied in folgender Verballhornung:



Eine triviale Verschlechterung der herrlichen Valerius-Melodie!

Mozart hat auf letztere Melodie Variationen geschrieben, als er mit seinem Vater und seiner Schwester in Holland konzertierte. Die Lieder aus Valerius Gedenkklank — unser Stolz! — sind durch Kremsers Bearbeitung für Männerchor (die leider wenig vom holländischen Stil hat!) auch in Deutschland bekannt geworden, besonders das herrliche Lied: Wir treten zum Beten. — —

Es würde mich freuen, wenn diese kurzen Mitteilungen dazu beitrügen, in Deutschland das Interesse zu wecken an unserer schönen alt-holländischen Volksmusik . Als Hauptquelle für das alte niederländische Lied möchte ich noch auf Fl. van Duyses großes Werk weisen: het Oud-Nederlandsche Lied. Aus dieser Sammlung habe ich vier Hefte Lieder mit freier Klavierbegleitung herausgegeben (bei A. A. Noske, den Haag).

Ein bisher verschollenes Duett von Peter Cornelius

Von Dr. Erich Schenk, Salzburg

(Mit erstmaliger Veröffentlichung des Liedes in der Musikbeilage)

In den Salzburger Briefen des Dichterkomponisten Peter Cornelius [1]) spielen die beiden Lieder- bzw. Duettenhefte op. 5 und 6 eine verhältnismäßig bedeutende Rolle. Cornelius stellte sie in der Mozartstadt, wo er August und September des Jahres 1862 der Komposition des 3. Aktes „Cid" ergeben[2]) verbrachte, für den Druck fertig und bot sie dem Hause Schott zur Verlagsübernahme an, wobei er zum ersten Male ein Honorar verlangte — „wenn auch kein bestimmtes, so doch überhaupt eins[3])". Erst in Wien, seinem ständigen Aufenthaltsort in den Jahren 1859—1864, trifft ihn Schotts Antwort, die ungebührlich lange auf sich hatte warten lassen, und frohgemut schreibt er nun Schwester Susanne, der Widmungsträgerin von op. 6 unterm 5. Dezember 1862: „Zwei Worte, ein Programm, neun Dukaten (von Schott) und tausend Grüße[4])". Cornelius, dem nie übermäßig Selbstvertrauenden, bedeutete die materielle Anerkennung für sein Produzieren einen wertvollen Ansporn: gehörig stolz gedenkt er Bruder Karl in München gegenüber „des siegreich erfochtenen Dukatenstandpunktes" und meint schalkhaft, daß er „deshalb in der nächsten Zeit ungewöhnlich fruchtbar sein werde[5]"). Schott honorierte nun im ganzen 9 Lieder [„das Lied mit einem Dukaten[6]"], druckte jedoch nur 8 Stücke ab, und zwar ließ er das von Cornelius als op. 6 Nr. 3 gedachte Duett „Hans und Grete" (Text von Uhland) weg[7]). Seither galt das Stück, eine frühere Komposition, welche Cornelius in Salzburg umarbeitete, für verschollen[8]). Meinen in Salzburg angestrengten Nachforschungen gelang es nunmehr, dasselbe in einer Abschrift aufzufinden, die sich im Besitz der internationalen Stiftung „Mozarteum" befindet, deren freundlichem Entgegenkommen ich die Publikationserlaubnis zu danken habe.

---

1) Peter Cornelius, „Literarische Werke" Bd. I. Leipzig 1904. Brief 254—257.
2) Vgl. Edgar Istel „Peter Cornelius". Leipzig. 1906. S. 58.
3) Briefe a. a. O. S. 665. 4) Briefe a. a. O., S. 681. 5) Briefe a. a. O., S. 680. 6) Ebenda.
7) Briefe a. a. O., S. 673. 8) Ebenda, Anm.

Cornelius kam durch den Wiener Arzt Standhartner nach Salzburg, wo dieser bewährte Freund unseres Meisters[1]) im Kreise seiner Familie die Sommermonate zu verbringen pflegte. Durch Standhartner wurde nun Cornelius in das Haus des selbstlosen Kunst- und Musikfreundes v. Hilleprandt eingeführt, das damals den Brennpunkt des musikalischen Salzburg bildete. Dr. Franz Edler von Hilleprandt, geboren zu Wien, hatte sich in Salzburg als Advokat und Wechselnotar niedergelassen und hier die Grundlagen für das später so reiche Musikleben geschaffen. Kunstmäzen großen Stils, setzte er 1841 die Errichtung des Mozartdenkmals und die Begründung des Dommusikvereins und „Mozarteums" durch, woraus dann später die internationale Stiftung „Mozarteum" hervorging, gleichwie er für die zeitgenössische Kunst tätigstes Interesse bezeigte. Jedem fremden Künstler stand das Hilleprandtsche Haus offen: Josef Joachim gedenkt in einem (noch zu erwähnenden) Album unterm 20. September 1863 der „in der Casa Hilleprandt verlebten Stunden", der Geiger Ludwig Strauß schreibt (25. November 1866): „Sobald ein Künstler von in Salzburg glücklich verlebten Stunden spricht, so kann man mit Gewißheit annehmen, daß das kunstliebende, gastfreie Hilleprandtsche Haus sich dem Fremdlinge aufgetan und daß durch seine Sitte und edles Walten der Inwohner er bald heimisch und ihm der Abschied schwer ward." Erlauchte Geister wie Johannes Brahms weilten gerne zu Gast, und an einem Abend wetteiferten hier beispielsweise drei Sterne am Pianistenhimmel des 19. Jahrhunderts: Clara Schumann, Dreyschock und Rubinstein. Zweifelsohne wird der der mit Salzburgs Musikgeschichte Beschäftigte dem Hilleprandtschen Hause immer wie sein Interesse zuwenden müssen. Daselbst wurde wohl auch Cornelius mit Robert Franz bekannt, in dem er „einen ausgezeichneten Musiker", „eine eigene Natur" schätzen lernt[2]). Und zwar dürfte die Bekanntschaft in den ersten Septembertagen geschlossen worden sein, da Franz anläßlich des 7. deutschen Künstlerfestes in Salzburg weilt[3]) und unterm 5. September 1862 seinen Namen in ein Album der Tochter Marie v. Hilleprandt „Zur freundlichen Erinnerung" setzt. Marie v. Hilleprandt war eine hochbegabte Sängerin, die sich am Hofe der Großfürstin Helene von Rußland, wo sie seit 1863 als Kammersängerin weilte, als Künstlerin wie auch rein menschlich die herzliche Hochachtung Clara Schumanns, Karl Reineckes und anderer namhafter Musiker gewann, wovon zahlreiche, noch unveröffentlichte Originalbriefe Zeugnis ablegen[4]).

In einer Abschrift Marie v. Hilleprandts fand sich nun das Duett „Hans und Grete", und bis vor einigen Jahren noch gehörte das als unauffindbar geltende Ave Maria[5]) (im Autogramm mit Widmung an Marie v. Hilleprandt) dem Rosianschen Familienbesitz an. Dasselbe ging nebst einem autographen „Wanderlied" in den Besitz des Wiener Antiquariats Heck über, das es wieder an einen — wie mir freundlichst mitgeteilt, der Firma unbekannten — ausländischen Sammler veräußerte. Vielleicht führen diese Zeilen zur Auffindung des Liedes.

* * *

Cornelius gestaltete aus Uhlands kleinem Gedichtchen „Hans und Grete" eine reizvolle musikalische Szene: Nach einem launig einführenden Viertakt eröffnet Grete ihre scherzende Anrede[6]), Hans antwortet mit derselben Melodie, die in rhythmischer Beziehung unverkennbar von Schuberts Duett „Licht und Liebe" abhängig ist. Besonders fällt dies in der nun folgenden 3. Strophe auf, in welcher die beiden Stimmen im Oktavton geführt sind, um sich in der 4., kodaartigen Strophe, die durch Wiederholung der beiden letzten Verszeilen gewonnen ist, zur engen Gemeinschaft des lyrischen Duetts zu finden. Wie köstlich hier poetische Idee und formale Gestaltung sich decken! Wieder sehen wir den Dichterkomponisten am Werke.

Mit den übrigen Liedern von op. 6 verglichen, ergibt sich sowohl in formaler wie inhaltlicher Beziehung große Ähnlichkeit mit Nr. 3 der Sammlung, dem reizenden „Ich bin Dein, Du bist

1) Vgl. E. Istel, a. a. O., S. 72. 2) Briefe a. a. O., S. 666. 3) Ebenda.

4) Dieselben befinden sich im Besitz des Frl. Ida Rosian (Salzburg), einer Tochter Marie v. Hilleprandts, welche sich 1871 mit dem Advokaten Dr. Adolf Rosian zu Salzburg vermählte. Frl. Rosian bin ich für die Überlassung wichtigen Materials sowie für wertvolle mündliche Aufklärungen, die im vorigen verarbeitet werden konnten, zu herzlichstem Dank verpflichtet.

5) Vgl. Briefe a. a. O., S. 665, Anm.

6) Zu beachten ist die glückliche Änderung des originalen „Aeuglein" der 3. Zeile in „Augen".

mein". Auch hier wieder das im Text gegebene Hin- und Widersingen am Anfang und die Vereinigung zum Kanon, der freilich weit kunstvoller gearbeitet ist; auch hier der Ansatz zu einer Koda in den die Singstimmen vereinigenden beiden Schlußtakten. Diese Ähnlichkeit mochte wohl Schott veranlaßt haben, von der Drucklegung unseres Duetts Abstand zu nehmen, und in der Tat hätte auch das bescheidenere Stück neben den vorerwähnten, das „zu den herrlichsten Eingebungen Cornelius"[1]) gehört, einen schweren Stand gehabt. Sicherlich bedeutet es aber heute nicht nur eine Bereicherung der Cornelius-, sondern zumindest auch eine solche unserer Hausmusikliteratur, sind ihm doch unverkennbar alle Merkmale, die wir an cornelianischer Lyrik zu schätzen wissen, eigen: Schlichtheit, Innigkeit und — man beachte nur die bescheidene, aber doch ungemein launig durchgeführte Klavierbegleitung — feinsinniger Humor!

Julius Schulhoff

Ein Gedenkblatt zu seinem 100. Geburtstage am 2. August

Von Mary Wurm, Bremen

Nicht jedem hervorragenden Klaviervirtuosen gelingt es, auch für seine Kompositionen ebenso viele Bewunderer zu finden, und vor allem nicht, wenn er sie nicht selber an- und ausdauernd in der Öffentlichkeit spielt. Man forsche nach und wird erstaunt sein, wie wenig Pianist-Komponisten es im Verhältnis gibt, deren Werte direkt — im besten Sinne des Wortes — populär geworden sind. Ja — ein Chopin (1810); ein Liszt (1811) — ja; Thalberg (1812) nur in England nach seinem Tode; Schumann (1810) konnte, infolge seines gelähmten Fingers, seine eigenen Kompositionen nicht fördern, was erst seine Clara tat — da sie aber erst 1819 geboren wurde, also 9 Jahre nach ihm, konnte sie erst viel später seinen, sowie Chopins Kompositionen gerecht werden; Henselt (1814), dessen Werke auch heute noch nicht ins große Publikum gedrungen sind; Rubinstein (1829) wird kaum noch gespielt. Gewiß, es gab damals eine große Anzahl Komponisten für das Klavier, aber ihre Werke waren zu schwer für das einfache Publikum und deren Dilettantenfinger.

Als Julius Schulhoff geboren wurde (am 2. August 1825 zu Prag), waren Chopin, Schumann und Liszt bereits 15—16 Jahre alt. Als Knabe von 9 Jahren soll er als Schüler eines Musikers namens Kisch bereits ein Konzert von Moscheles mit Orchesterbegleitung, sowie eine Fantasie von Thalberg vorgetragen haben. Später wurde er Klavierschüler von Ignaz Tedesco, den man den „Hannibal der Octaven" nannte und nahm Kompositionsstunden bei Tomaschek, bei dem auch Tedesco studierte. Dieser Wenzel Tomaschek, bekannt als ein ausgezeichneter Lehrer, war jedoch pedantisch im Geschmack, und Schulhoff, der Höheres lernen wollte, begab sich nach Paris, wo gerade Chopin, Liszt und Thalberg in Blüte standen. Tomaschek entließ seinen kaum 17 Jahre alten Schüler (1842) mit dem Zeugnis: „daß er nicht nur ein ausgezeichneter Virtuose sei, sondern er habe auch durch seine regelrecht ausgearbeiteten Tondichtungen für Klavier, und seinen mit seltenem Geschick und Geschmack durchgeführten vokalen und instrumentalen Fugen, seinen Beruf zum Komponieren hinlänglich begründet". Auf seiner Reise von Prag nach Paris konzertierte er in verschiedenen Städten Deutschlands, so in Dresden und Weimar.

In Paris lebte er erst 2 Jahre studierend und Stunden gebend, und trat erst dann markant hervor, als er 1844 zufällig Chopins Bekanntschaft machte.

Aus des greisen Künstlers eigenem Munde erfuhr ich, daß, als er zufällig eines Tages bei Pleyel (der großen Pariser Klavierfirma) war, Chopin hereintrat. Schulhoff, damals ein Jüngling von 19 Jahren, erbat sich die Gunst, Chopin vorspielen zu dürfen, was der damals bereits sehr leidende Chopin etwas widerwillig zuließ. Zuerst hörte er kaum zu, dann aber mit steigendem Interesse, ging auf das Klavier zu, gratulierte Schulhoff nach Beendigung des Stückes und sagte, daß sein Spiel „charme" hätte und er „un talent original" besitze.

[1]) Vgl. Istel a. a. O., S. 119.

Die Begegnung mit Chopin muß wohl mit der größte Lichtstrahl im Leben Schulhoffs gewesen sein, denn ich sehe ihn noch jetzt, wie er mit verklärtem Blicke davon sprach (wir saßen beide am Klavier, er hatte mich aufgefordert, mit ihm vierhändig zu spielen). Chopins Spielart hat ihm auch näher gelegen als die Liszts oder Thalbergs, denn Schulhoff spielte höchst poesievoll und mit einem sehr zarten weichen Anschlag ohne jeden Versuch, „virtuos“ zu glänzen. —

Nach dem Interview mit Chopin wurde es dem jungen Künstler leicht, sich bekannt zu machen, er gab bald danach sein erstes Pariser Konzert (am 2. November 1845), welches unter den Künstlern lebhaft besprochen wurde. Henri Blanchard schrieb in der „Gazette musicale“ (Paris), daß Jules Schulhoff ein Pianist voll Wärme sei, und mit Phantasie als Spieler wie als Komponist begabt. Sein Ruhm befestigte sich nun, auch seine Kompositionen fingen an, Eingang in die Salons zu finden — kurz, er wurde „Mode“.

Wenn man bedenkt, daß zu jener Zeit auch Gottschalk, Alexander Dreyschock, Henri Herz, ganz abgesehen von Liszt, Chopin und Thalberg, in Paris waren, und Schulhoff sich trotzdem behaupten konnte, so lag dies nicht nur an seinem ausgezeichneten Spiel, sondern auch daran, daß seine Kompositionen die Welt in den Salons entzückte. Sein erstes veröffentlichtes Werk wurde Chopin gewidmet. Seine weiteren ernsten Arbeiten, eine Sonate Op. 37 in F-moll, 12 Etuden (es war Mode durch Chopin geworden, gerade „12“ Etuden zu schreiben), sind, wie das auch so oft noch jetzt bei Künstlern der Fall, nicht so viel gewürdigt worden. Von seinen Instrumentalkompositionen ist nur eine Romanze für Violine und Klavier erschienen (von Grützmacher für Violoncell arrangiert). Nicht zu vergessen sind seine Arrangements einiger Stücke von Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven usw., und ein vierstimmiger Männerchor. Seine sämtlichen anderen Werke dagegen, die melodiös, fein, originell und für das Klavier außerordentlich geschickt geschrieben, und somit auch dilettantischen Fingern zugänglich waren, wurden in allen Salons und Mädchen-Pensionaten geliebt. Am meisten gespielt wurde sein Galop di bravura, op. 17, ferner sein Klavierarrangement des „Carneval de Venise“, eine Komposition des berühmten norwegischen Violinvirtuosen Ole Bull, das, ein Stück in dem Repertoire unserer Mütter und Großmütter, in der ganzen Welt bekannt wurde. Ferner sein „Souvernir de Kiew“ (damals komponierte jeder „Souvenirs“, Schulhoff allein 5!) — und besonders sein „Souvenir de Varsovie“, op. 22. Diese Mazurka ist einer Madame Henriette Rosen, einer geborenen Holländerin, die einen der berühmten Künstlersalons in Paris hatte, gewidmet. Mein Erstaunen war nicht klein, als ich eben diese Mazurka für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (Già sento il cor) arrangiert, gedruckt sah. Ich sagte mir, nur ein Pianist könne einer Sängerin derartige Läufe und Triller zumuten, aber siehe da: ich hatte mich gründlich geirrt. Diese Mazurka wurde öffentlich von der größten und berühmtesten damaligen Opern- (Coloratur-)sängerin gesungen, der Anna (Caroline) Lagrange, die (am 24. Juli 1825 zu Paris, also wenige Tage vor Schulhoff geboren) ihren 100. Geburtstag nun auch mit ihm feiert!

Schulhoff machte viele Konzertreisen. Von Paris aus reiste er nach Spanien und England, 1849—1850 war er in Wien, 1852—1856 in Südrußland und der Krim, dazwischen auch wieder in Paris. 1870 ließ er sich in Dresden nieder, wo seine Mutter lebte; im Jahre 1878 verheiratete er sich mit seiner Cousine. Leider mußte er seiner zarten Gesundheit halber mehrere Winter in Mentone zubringen. 1887 wurde er zum königlichen Professor ernannt, und siedelte dann 1888 mit seiner Familie nach Berlin über, wo in seinem gastfreien, künstlerischen Heim in der Margarethenstraße viele der größten Künstler aller Länder ein- und ausgingen. Am 13. März 1898 starb dieser geistig, ebenso wie musikalisch bedeutende und liebenswürdige Künstler.

Er, wie ebenso auch seine kunstsinnige Gattin, übten einen undefinierbaren persönlichen „charme“ auf alle aus, welche näher mit ihnen bekannt zu werden die Freude haben durften.

Vor wenigen Jahren starb, hochbetagt, auch seine Gattin, welche bis in ihr hohes Alter nicht müde wurde, geistig bedeutende Menschen jeder Kunst bei sich zu empfangen.

Berlin ist seitdem um ein Künstlerheim ärmer, ja es gibt überhaupt kein Heim mehr dort wie es das Schulhoffsche war. —

Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen 1925

Von Joseph Lossen-Freytag, Darmstadt

Um es gleich vorweg zu sagen: die Ausbeute war nicht sonderlich überragend. Ja, wäre es nur um die Instrumentalmusik gegangen, hätte man ruhig die vorjährige Absicht einer Unterbrechung auf bessere Tage verwirklichen können, um nicht die Fahne des Idealismus am Grabe tot- oder schwachgeborener Musenkinder aufpflanzen zu müssen. Denn darüber war man sich doch allmählich klar geworden, daß Wert und Ertrag der gebotenen Arbeit nicht mehr dem ursprünglichen Willen dieser Tage entsprach und daß man nicht weiterhin in diesem Stile verfahren dürfe, ohne Ansehen und Ruf gefährlich aufs Spiel zu setzen, vielleicht gar den Idealismus hochherziger Geldgeber sich zu verscherzen. Man sah wohl ein, daß Fortschrittspflege eine der wichtigsten und notwendigsten Angelegenheiten bleibt, daß sie aber nutzlos wird, wenn sie der Abwegigkeit lebensunfähiger Fehltriebe und unfruchtbarer Experimente folgt.

Vielleicht aber darf man heuer an eine Wandlung glauben; wenigstens erscheint die Aufnahme vokaler Kunst, in das diesjährige Programm so etwas wie eine ernstere und zielbewußtere Initiative zu sein. In der Tat hat sie einen logischen Hintergrund und kommt nicht von ungefähr; sie gehört notwendig zu dem Donaueschinger Programm, wie man es ursprünglich in der rechten Erkenntnis aufgestellt: daß vorzüglich die Kammermusik als Ausgangspunkt einer neuen Zukunft der besonderen Pflege und Förderung bedarf. Ihre Bevorzugung ist gewissermaßen eine (keineswegs aber die einzige) Bürgschaft gesunder Erneuerung, für die der Wiedergewinn des polyphonen Ausdrucks gleichwie die Neubelebung des alten Formenreichtums charakteristisch ist.

Jedenfalls ist die Schöpfung einer neuen vokalen Kammermusik ein dankbares, fruchtbares Feld, wenngleich die verschiedenen Proben, die Donaueschingen (wohl zum erstenmal mit dieser programmatischen Klarheit und Bedeutung) bot, noch kaum ein ungefähres Bild der kommenden Entwicklung zu geben vermögen. — Die reifsten Arbeiten lieferten Wilhelm Weismann und — Paul Hindemith; Weismanns „italienische Madrigale" sind prächtige Chorstücke von Kraft und Größe der Gestalt, urgesund von blutvoller Musikalität und einer unverleugbaren Tiefe, wie sie die gegenwärtige Generation nur selten aufzuweisen vermag; radikaler erscheinen Hindemiths „altdeutsche Lieder"; atonale Einflüsse machen sich geltend, aber in einem auffallenden Maß der Klärung und inneren Festigung; erstaunlich auch, mit welcher Sicherheit und Leichtigkeit sich Hindemith in diese Form eingefühlt hat. Fraglos darf man sie zu seinen besten Schöpfungen zählen, in denen sich seine musikantische Eigennatur mit einem ernsten fruchtbaren Studium der alten Meister zu einer glücklichen Einheit verbindet. Bei E. Krenek („Die Jahreszeiten") herrscht indes eine unorganische Zwitterhaftigkeit, die bald in der Sprache der Alten, bald im Stil verschränkter Moderne eine unverträgliche Nachbarschaft hart nebeneinanderkoppelt, während Max Butting, der radikalste von allen, in unverkennbarem Ernst innerer Aufrichtigkeit und Überzeugung mit seiner Aufgabe ringt und sie zu zwingen sucht; diese unbedingte Ehrlichkeit inneren Müssens und Strebens sichert ihm ein starkes Interesse, wenngleich ihm die restlose Lösung noch nicht gelang; auch stellt er an die Sänger Anforderungen von unerhörter Schwierigkeit, wie sie kaum im Interesse eines Kunstwerks liegen können, wiewohl sie Dr. Holle mit seiner rühmenswerten Madrigalvereinigung (Stuttgart) rein und vollendet zur allgemeinen Bewunderung bezwang. — Wenig glücklich erwiesen sich die „geistlichen Lieder" von Fel. Petyrek (von dem man eigentlich Besseres erwartet hätte); was bei Butting Ehrlichkeit inneren Müssens, ist hier Manieriertheit äußerlicher Mache und daher jeglicher Überzeugung entbehrend, zumal auch die kindliche Schlichtheit und kindlich-naive Einfalt der Wunderhorntexte eine solche Vergewaltigung nicht verträgt. — Die vier, von Petyrek gespielten Fugen indes zeigten ihn als schätzenswerten Musiker, wogegen die Solo-Lieder Hanns Eislers zu den belanglosen Nichtigkeiten gehörten. — Unter den

instrumentalen Werken fand sich keins, das durch Größe, Stärke oder selbst Neuheit sich besonders hervorgetan. In ihren guten wie in ihren schwachen Seiten sind sie kaum wesentlich voneinander verschieden; gemeinsam ist ihnen der polyphone Ausdruck, die Neubelebung und Heranziehung alter Formen, gemeinsam aber auch ihre durchgängige Flächigkeit, Ungleichheit der einzelnen Teile und jene symptomatische Haltung, die aus Mangel bedeutsamer Geistigkeit oder Empfindungstiefe beständig dazu neigt, ins Spielerisch-Tändelnde abzugleiten, wo nicht gar sich darin verlieren. Man fühlt keine Gewalt der Erlebnisfähigkeit, der Stoßkraft und schöpferischen Spannung, ohne darum Begabung und technische Virtuosität des Einzelnen leugnen zu wollen. Dieser Kunst fehlt nur eines, um wirksam zu werden: der Mensch, ringendes und reifendes Leben, Größe, Tiefe des Geistes, der Seele und des Gemütes, ein Ethos, das sie aus ihrer farblosen Gleichgültigkeit emporreißt. — Auffallend ist übrigens die spekulative Mäßigung, der Rückgang krankhafter Experimentiersucht. Zur Aufführung gelangten: H. Kaminski mit einem Blasquintett, Alex. Tscherepnin mit einem flüssigen, straff geformten Konzert für Flöte und Violine (mit Begleitung eines kleinen Orchesters), Alfredo Casella mit einem wechselreichen, klangschönen (Italiener!) Streichquartett, Otto Siegl mit einer Violinsonate op. 39, und E. Ermatinger mit zwei Sätzen eines Streichquartetts op. 2, sowie des Finnländers H. Merikantos schwerblütiges Konzert für Kammerorchester, Paul Dessaus Konzertino (für Violine, Flöte, Klarinette, Horn) und endlich eine Klaviersonatine („Romanzero I) von Phil. Jarnach, leider viel zu schwer und kompliziert, zudem von undurchdringlicher Herbheit und Eigenwilligkeit, trotzdem in einem von allen anderen verschieden: in der inneren Spannung und der äußeren Vornehmheit, hinter denen sich ein Ethos wirksam zeigt, wie man es bei den übrigen Instrumentalwerken vergeblich sucht. — Die Ausführung der Werke lag auch diesmal vornehmlich in den Händen des Amarquartetts, unterstützt durch verschiedene andere treffliche Künstler. — Der Sonntagsgottesdienst brachte unter Führung Heinr. Burkards, des rührigen Gesamtleiters der Tage, eine D-Dur-Messe von Otto Nicolai, ein ausgedehntes, doch außergewöhnlich edles und würdiges Werk, dem eine fesselnde, tiefwirkende Ansprache Johannes Hatzfelds vorausging.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Ein Strawinski-Abend der Staatsoper bereitete der Opernspielzeit 1924/25 ein Ende. Er war ganz dazu angetan, der Legende von der schöpferischen Kraft des „großen" Igor ein Ende zu machen. Unter den drei Werken, die man, den Abend zu füllen, zusammengespannt hatte, bedarf „Die Geschichte vom Soldaten" kaum einer Kennzeichnung mehr. Man hat sie seinerzeit bereits vom Podium der Berliner „Freien Volksbühne" herab dem Volk erzählt, das mit der spielerischen Verzerrung des ergreifenden alten Legendenstoffes noch weniger anzufangen wußte, als das an allerlei Perversitäten schon gewöhnte mondäne Publikum der Staatsoper. Je öfter man sich dieser dreisten Parodie einer grausig-grotesken Moritatenstimmung aussetzt, um so stärker fühlt man sich von einer Gesinnung abgestoßen, der die ewigen Wahrheiten der alten Legende gerade gut genug sind, um mit ihnen ein lästerliches Spiel zu treiben. [Der Zynismus der Partitur gipfelt bekanntlich in der frechen Travestie eines Chorals[1])].

Daß Ehrfurcht nicht gerade zu den Eigenschaften Strawinskis gehört, lehrt ebenso wie die „Geschichte vom Soldaten" sein „Pulcinella-Ballett", eine Bearbeitung von melodiösen und anmutigen Tänzen Pergolesis für die Bühne. Beim wiederholten Hören der Pulcinella-Musik kam mir noch deutlicher als beim ersten Mal zum Bewußtsein, mit wie vorsichtiger Hand Strawinski, einem Giftmischer gleich, der zunächst mit unmerklichen Dosen operiert, den Stil der entzückenden Pergolesischen Musik, der anfangs unangetastet erscheint, allmählich ins Moderne umbiegt, bis dann im weiteren Verlauf plötzlich die Maske fällt, und das wahre Gesicht Strawinskis zum Vorschein kommt. Was würde wohl der alte Meister, dessen etwa vor 200 Jahren entstandenen Tänze die musikalische Substanz für diesen „modernen Abend" — ja, die einzige des Abends! — lieferten, zu den Veränderungen gesagt haben, welchen man seine Musik unterworfen hat? Ob er sich sehr geschmeichelt fühlte, daß sie, wie ein modernistischer Kritiker es im Programmbuch zum Pulcinella-Ballett ausgedrückt hat, nunmehr von „einer letzten Großstadt-Kultur durchwirkt" wird? Ich glaube, man kann die Antwort darauf — Strawinski hat sie, sich selbst ironisierend, vorweggenommen — aus der zweiten Variation der „Gavotte" heraushören: sie wird mittels der tiefsten Grunztöne des Fagotts erteilt.

Vermochte die mehr als harmlose Handlung des Pulcinella-Balletts, die Max Terpis, der Ballettmeister der Staatsoper, mit seinen Tänzerinnen und Tänzern geschmackvoll zur Darstellung zu bringen versuchte, nur wenig zu interessieren, so fiel die Tiergroteske „Renard" vollends ab. Die „Musik" Strawinskis bemüht sich hier nach Kräften um möglichst drastische Tierstimmen-Imitationen, läßt aber bei allem (aufdringlich wirkenden) Aufgebot an instrumentalem Witz jenen Einschlag an Phantasie vermissen, der eine musikalische Burleske erträglich macht.

Noch ist einer „Neuerung" zu gedenken, die aber die grämlichen Züge der Spekulation trägt: Strawinski läßt die Handlung im „Renard" durch mehr oder weniger zoologisch inspirierte „Gesänge" begleiten, die einige Unglücksraben von Sängern (darunter eine Räbin) aus dem Orchesterraum emporzukrächzen verdammt sind. Was wird dadurch — Ähnliches gilt von den Gesangssoli, welche die Handlung der „Pulcinella" begleiten — erreicht? Nichts, als eine Ablenkung der Aufmerksamkeit von den Bühnenvorgängen, deren Zusammenhang zu erraten, man ruhig der Phantasie des Zuhörers überlassen sollte.

[1]) Sie findet ihr zynisches Gegenstück in dem Foxtrott, zu dem ein junger moderner Komponist eine Choralweise „verarbeitet" hat.

Neuerscheinungen

Ludwig Schemann: Cherubini. Gr.-8°, 774 S. Mit 5 Bildern, 2 Brief-Faksimiles und 7 Musikbeilagen, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1925.

Emanuel Gatscher: Die Fugentechnik Max Regers in ihrer Entwicklung. Gr.-8°, 260 S. J. Engelhorns Nachf., Stuttgart 1925.

Otto Nicolai: Briefe an seinen Vater. Soweit erhalten zum ersten Male herausgeg. von Prof. Dr. Wilh. Altmann. 8°, 400 S. Bd. 43 der deutschen Musikbücherei, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1925.

Tanzbrevier. Weise, Bild und Meinung aus vier Jahrhunderten. Ausgewählt von Wilh. Fischer und Karl Geiringer. kl.-8° Querf., 70 S. Wiener Philharmonischer Verlag 1925. — Das sehr hübsche Geschenkbändchen bringt eine Reihe charakteristischer Tänze vom 16.—19. Jahrh., die durch die das Wesen der jeweiligen Tanzgattungen erläuternden Begleitworte aus Werken wie Arbeaus „Orchesographie", Matthesons „vollkommenen Kapellmeister" u. a. sowie Bildbeigaben noch ihre anschauliche Ergänzung erfahren.

Waldemar Meyer: Aus einem Künstlerleben. 8°, 112 S. Berlin, Verlag von Georg Stilke 1925.

Bericht über den Musikwissenschaftl. Kongreß in Basel, veranstaltet anläßl. der Feier des 25jährigen Bestehens der Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft vom 26. bis 29. September 1924. Gr.-8°, 399 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925. — Über den Basler Musikwissensch. Kongreß ist s. Z. im Novemberheft 1924 berichtet worden. Nunmehr liegt der schön gedruckte Bericht vor und jeder kann sich von dem Wert des ziemlich hochstehenden Kongresses ein Bild machen. Es handelt sich im ganzen um 53 Vorträge, an deren Spitze die drei öffentl. Festvorträge von Nef, Abert und Adler stehen. Aberts Vortrag über Grundprobleme der Oper kann als ein besonderes Dokument unserer Zeit gelten.

Die Zoppoter Waldoper, Herausgeber Carl Lange. 8° Querf., 55 S. Verlag Georg Stilke, Berlin NW. 7. — Eine geschmackvolle Reklameschrift mit einigen hübschen Originalbeiträgen, darunter einer längeren Abhandlung über „Richard Wagners Kunstanschauung" von Dr. Walther Vetter.

Karl Erich Schumann: Akustik. 8°, 120 S. und 16 S. mit 42 Abbild. Jedermanns Bücherei, Ferdinand Hirt, Breslau 1925.

Prof. Dr. Karl Hasse: Joh. Seb. Bach. 8°, 178 S. mit 47 Abbildungen. Band 157 von Velhagen & Klasings Volksbücher, Bielefeld u. Leipzig 1925.

Franz Ludwig: Julius Otto Grimm. Ein Beitrag zur Geschichte der musikal. Spätromantik. 8°, 137 S. mit 2 Bildnissen. Velhagen & Klasing, Bielefeld u. Leipzig 1925.

Alberto Gentili: Nuova Teorica dell' Armonia in 6 Büchern. Gr.-8°, 558 S. Bd. 87 der „Biblioteca di Scienze Moderne". Fratelli Bocca Editori, Torino 1925.

Ralph Dunstan: A Cyclopaedic Dictionary of Music. 4. Edition, greatly enlarged and revised. 8°, 682 S. J. Curwen & Sons Ltd., London-Philadelphia.

Richard Graf Du Moulin Eckart: Wahnfried. 8°, 87 S. Mit 43 Abbildungen. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1925.

Oscar Bie: Die neuere Musik bis Richard Strauß. Mit 31 Bildnissen und Notenbeil. 3. Aufl. Kl.-8° 120 S., 33. u. 34. Bd. d. Sammlung „Die Musik". Ebenda.

Friedrich Leipoldt: Gesamtschule des Kunstgesangs. Bd. 4: Vokalgruppe a (au—eu—ei). Dörffling & Franke, Verlag, Leipzig.

Ariel: Das Relativitätsprinzip der musikal. Harmonie. Bd. I. 8°, 171 S. Sowie ein Heft mit Tabellen. Leipzig, Neunzehn-Stufen-Verlag 1925.

Fritz Lange: Johann Strauß der Walzerkönig. Roman. 8°, 353 S. Mit zahlreichen Abbildungen, Verlag von Rich. Bong, Berlin 1925.

Privatunterricht in der Musik. Amtliche Bestimmungen, herausgeg. von Prof. Leo Kestenberg. Kl.-8°, 90 S. Heft 24 von Weidmanns Taschenausgaben von Verfügungen des Preuß. Unterrichtsverwaltung. Berlin, Weidmannsche Buchhandl. 1925.

Carl Eitz: Der Gesangsunterricht als Grundlage der musikal. Bildung. 2. unveränd. Aufl. 8°, 75 S. Pädagogium Bd. II bei Julius Klinkhardt, Leipzig 1924.

Heinrich Werner, Hugo Wolf in Perchtoldsdorf. Persönliche Erinnerungen nebst den Briefen des Meisters an seine Freunde Dr. M. Haberlandt, R. v. Larisch u. a. Bd. 53 von G. Bosses Deutscher Musikbücherei. 8°, 146 S. Regensburg, G. Bosse. (1925).

Das Wichtigste von den Briefen ist zwar bekannt, wie aber H. Werner alles Einschlägige vereinigt und gestaltet, sehr ausführlich gerade die Zeit vor und nach der Katastrophe behandelt, ergibt ein kleines Buch, das allen Wolffreunden

herzlich willkommen sein wird. Der rüstig immer fortschreitende Herausgeber und Verleger G. Bosse hat hier seinen zahlreichen Wolf-Bändchen ein neues beigesellt.

2. Internationales Musikfest in Prag (15. bis 21. 5. 25). Sonderberichte der Magdeburgischen Zeitung. 8°, 24 S. — Es sind die lesenswerten Berichte des bekannten Magdeburger Musikschriftstellers Max Hasse.

Helene Raff: Jos. Joach. Raff. Eine Biographie. 8°, 288 S., Bd. 42 der Deutschen Musikbücherei, Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Besprechungen

ALMANACH DER DEUTSCHEN MUSIKBÜCHEREI 1924/25. Herausg. v. G. Bosse. 8°, 352 S.. Regensburg, G. Bosse.

Der stattliche Doppeljahrband bietet überaus viel, Gutes, Mittleres und auch Minderwertiges, wobei betont sei, daß manches Geschmackssache ist. Das Zentrum des Buches bildet der sich über 100 Seiten erstreckende Aufsatz-Zyklus: Die deutsche romantische Oper, in den sich nicht weniger als neun Musikschriftsteller teilen. Die Artikel von H. Abert (Romantisches in Mozarts und Beethovens Opern), von E. Kroll (E. A. T. Hoffmanns Opern; mit Beigabe des Vorspiels zum 2. Akt der Oper „Aurora"), E. Thari (C. M. v. Weber) seien hervorgehoben. Besonderem Interesse dürfte der Aufsatz über „Max Regers Einzeichnungen in den Sinfonien von Johannes Brahms" (H. Holle) begegnen, aus dem vor allem einmal hervorgeht, welche Sorgfalt Reger auf die ganze Ausarbeitumg gerade dieser Werke legte, wobei — und hierin liegt das Besondere — selbst vor nicht unwesentlichen Veränderungen in der Instrumentierung zurückgeschreckt wird, um ein möglichst plastisches Bild zu erzielen. Man braucht darüber sich nicht aufzuregen, zumal die Änderungen, meist Verstärkungen einer Stelle durch ein weiteres Instrument, auch mit der Besetzung des Meininger Orchesters zusammenzuhängen zu scheinen; notwendig erscheinen sie mir nicht. Von den weiteren, vielfach auch belletristischen und poetischen Beiträgen seien noch genannt: Ein ausführlicher (vielfach Tristan betreffender) Brief von P. Cornelius, dann der überaus interessante Briefwechsel „Anton Bruckner und ein deutscher Arbeiter" von A. Seidl; man lernt einen sozial-philosophisch außerordentlich gebildeten und geistig hochstehenden Arbeiter kennen. Zum Originellsten des ganzen Bandes gehört aber Steinitzers „Pfitzneriade. Ein deutsches Epos", in dem Pfitzners Leben und Wesen in flüssigen und sehr oft witzigen Knittelversen drastisch vorgeführt wird. Von einem mit 11 Abbildungen versehenen Artikel „Theater" über moderne Inszenierungsprinzipien von M. Treichlinger sei der Leitsatz mitgeteilt: Jedes Problem des modernen Theaters ist eines der Raumschaffung. Lese ich so etwas, so wird mir immer lustig zumute, ich variiere dann etwa: Jedes Problem der Kochkunst ist ein solches des Servierens. O diese modernen Regisseure und Raumkünstler! Um sich zu amüsieren, sehe man sich die „Szenerie" der Walküre 3. Akt an. Wer da noch nicht von diesen Raum- und Vorhangskünsten genug bekommt, ist für diesen Aufsatz — reif! — Sehr stark ist wieder Hans Wildermann mit Bilderbeilagen vertreten, eine bunte Folge von Gutem und auch reichlich Geschmacklosem. A. H.

RICHARD WAGNERS BRIEFE. Ausgewählt und erläutert von Wilhelm Altmann. 2 Bd. 8°, 457 u. 428 S. Leipzig, Bibliographisches Institut.

Die Ausgabe wird vielen willkommen sein, denn die Zahl der Briefe Wagners ist derart groß, daß die wenigsten sie vollständig besitzen. Altmann, als Beherrscher des ungeheuren Materials bekannt und erprobt, geht chronologisch vor, d. h. er läßt Wagners Leben sich in seinen wichtigsten Briefen und Briefstellen abspielen, wobei auch noch die verschiedensten Rücksichten auf die Mannigfaltigkeit der Briefempfänger genommen werden. Und man erhält tatsächlich ein treffliches Bild, da zudem knappe und sachliche Anmerkungen erwünschte Aufklärungen geben; dazu ein ausführliches Register! Im ganzen werden nicht weniger als 738 Briefe mitgeteilt. Papier, Druck (ziemlich klein) vortrefflich. A. H.

OSKAR KAUL: Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert (Fränkische Forschungen zur Geschichte und Heimatkunde, herausgegeben von J. F. Abert, Heft 2/3). Würzburg, C. J. Becker, Universitäts-Druckerei 1924. 8°. 131 S.

Es mehren sich erfreulich die Veröffentlichungen, in denen auf Grund archivalischer Forschungen die Musikverhältnisse vergangener Jahrhunderte einzelner Städte und Landschaften klargelegt werden. Zu ihnen gehört auch das hier angezeigte Werk. Es handelt sich um die Musik am geistlichweltlichen Hofe der Bischöfe von Würzburg. Dem entspricht auch ihr allgemeiner kirchlicher Charakter, zu dem je nach der Sinnesrichtung des jeweiligen Fürsten ein stärkerer oder schwächerer weltlicher Einschlag trat. Unter der pracht- und kunstliebenden Regierung des Fürstbischofs Adam

Friedrich von Seinsheim fanden im Schlosse von 1768—78 sogar Opernaufführungen statt. Unter den auftretenden Musikern finden sich wenige Namen allgemeinerer Berühmtheit; auch wird an mehreren Stellen von einer großen Zahl zum Teil noch vorhandener Kompositionen Würzburger Hofmusiker berichtet, ein Zeichen auch der kompositorischen Tüchtigkeit.[1])

Nicht häufig findet man so ausführliche Dokumente musikpädagogischer Art, wie sie Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn für die musikalische Erziehung im Studenten-Musäum des Juliusspitals 1730—33 herausgab. Schließlich noch eine kurze, aber vielsagende Szene: Der Fürstbischof Friedrich von Seinsheim hatte die Absicht, einer notdürftig trotz guten Spielplans in einer Bretterbude spielenden Schauspielergesellschaft seine Opernbühne zur Verfügung zu stellen; sein Plan scheiterte jedoch an dem Widerspruch der Primadonna, welche erklärte, nie wieder seine Bühne zu betreten, wenn diese durch Komödianten profaniert würde. Bezeichnend ist das für die Stellung der Schauspieler wie der Primadonna. Charakteristisch ist endlich der Übergang der Hofkapelle in das Konzertleben bei der Säkularisation im Jahre 1802, der vorbereitet wurde durch die Teilnahme an frühern Konzerten; ein Erlaß vom Jahre 1798 berichtet davon. Auch hier verbreiterte die Zeit der französischen Revolution den Hörerkreis. Dr. P. Mies, Köln.

NEUE PARTITUREN IM WIENER PHILHARMONISCHEN VERLAG. Der Verlag arbeitet sein großes Unternehmen in einer vorbildlichen Weise aus: er greift nicht nur Bekanntes auf, sondern faßt auch Werke, die, als solche bedeutsam genug, jenseits der großen Heerstraßen stehen. Zu ihnen zählen wir vor allem Mozarts Krönungsmesse und den Schauspieldirektor, der, soweit sie ihn kennen, den meisten nur in Verballhornungen bekannt ist, ferner J. Haydns herrliche Messe in B, dieselbe, die Göhler vor Jahren etwas in Umlauf brachte und von der dann auch ein Klavierauszug (bei Breitkopf & Härtel) erschien. Im Schauspieldirektor bringt der Herausgeber B. Paumgartner zugleich einen Klavierauszug (unmittelbar unter den Stimmen), so daß die Ausgabe auch als Anleitung im Partiturlesen benutzt werden kann. Zu den abseits liegenden Werken gehört auch ein neueres: Vier Musikbilder aus der Oper Der goldene Hahn von Rimsky-Korsakow, als Suite nach den Intentionen des Komponisten bearbeitet von A. Glazounow und M. Steinberg. Über alles Nähere orientiert ein kurzes, sachliches Vorwort. Eine große Freude wird aber den partiturfähigen Verehrern von Brahms gemacht durch die Partituren der Rhapsodie, des Schicksallieds und des Gesangs der Parzen. Der Stich dieser Ausgaben gehört zum Besten, was heute überhaupt geleistet wird, das Papier ist sehr gut und vererbungsfähig, die Einleitungen sind sachlich, und überdies ist noch jeder Band mit einem Bild in Heliogravüre geschmückt. Noch sei auch auf eine weitere, sehr dankenswerte Veröffentlichung hingewiesen: Das Finale der Jupiter-Symphonie von Mozart. Analyse von Simon Sechter, neu hrsg. von Fr. Eckstein. Die berühmte Arbeit, die man auch heute noch mit Genuß lesen kann, obwohl wir heute anders analysieren, war nicht mehr leicht aufzutreiben, die Neuausgabe ist deshalb ein Verdienst. A. H.

WALTER KERN: Das Violinspiel. Verlag Paul Knepler, Wien 1924.

Wenn schon der Verfasser des „Violinspiels", Dr. W. Kern, im „allgemeinen" Teil viel Anregendes und Nützliches bringt, so muß ich bemerken, daß der „spezielle" Teil einen Grunfdehler hat, der den ganzen weiteren Aufbau gefährdet. Der Verfasser führt im Literatur-Verzeichnis u. a. Siegfried Eberhardts virtuose Violintechnik an. Sind ihm Eberhardts letzte Werke: Absolute Treffsicherheit, Paganinies Geigenhaltung und besonders „Die Lehre der organischen Geigenhaltung" noch unbekannt? Fast scheint es so. Und das hat zur Folge, daß Dr. Kern in der Erkenntnis der modernen Geigentechnik zurückgeblieben ist. Wäre Dr. Kern Eberhardts „Lehre der organ. Geigenhaltung" bekannt, so hätte er seinen speziellen Teil sicher anders geschrieben. Er hätte nicht die Bogentechnik, ähnlich wie Steinhausen, beschrieben als „ein Ding für sich", sondern er wäre dem Eberhardtschen Gedanken gefolgt, der einen großen Schritt weiter geht und der beschreibt, daß der ganze rechte Arm mit seinem Gewicht plus Bogen auf der linken Schulter ruht. Hat nun der rechte Arm mit all seinen Bogenvariationen eine lebendige Unterlage in der Schulter links gefunden, dann ergeben sich so und so viele Dinge von selbst und der Kreislauf zwischen linker Schulter und rechtem Arm ist geschlossen. Wie kompliziert sind die Beschreibungen der verschiedenen Bogenstricharten, wie gefährlich ist es, „Saiten- und Daumendruck" anzuführen — und wie verhältnismäßig leicht und vor allem natürlich ist die Aufgabe des rechten Armes zu lösen, wenn man das Geheimnis weiß: der rechte Arm plus Bogen ruht unmittelbar auf der Saite, mittelbar auf der linken Schulter! — Ähnlich verhält es sich mit den Kapiteln über „Die linke Hand". Auch da sind Dr. Kern Irrtümer unterlaufen, die sofort korrigiert werden, wenn man weiß, daß die linke Schulter die ganze linksseitige Technik emp-

[1]) Vgl. O. Kaul, Die musikdramatischen Werke des Würzburger Hofkapellmeisters G. F. Waßmuth, Zeitschrift f. Musikwissenschaft, Jahrg. 7, Heft 7/8.

fängt. Da ist der Daumen bei richtiger Lagerung der Geige, wie sie Eberhardt so genau beschreibt, vom „Halten" oder „Einklemmen" der Geige befreit. Der Daumen stellt auch keine Lagen her, sondern der Arm geht einheitlich in die Lagen, der Daumen hat dabei keinerlei Aufgabe mehr. Die „absolute Treffsicherheit" ist das beste Material für einheitliche linksseitige Bewegungen. Die linke Schulter steht in steter Wechselwirkung zu den Fingern, so daß letztere nicht mehr „klopfen" und „festdrücken" brauchen, sondern sich ebenso wie der rechte Arm, an die linke Schulter mittelbar anlehnen. Die Schulter balanciert gegen die Finger. Die Technik wird so natürlich, frei und virtuos. — Es ließen sich natürlich noch viele Punkte anfechten. Ich beschränke mich auf die angeführten und möchte zum Schlusse Herrn Dr. Kern fragen, ob er sich mit der „Lehre der organischen Geigenhaltung" theoretisch und praktisch vertraut gemacht hat? Wenn nicht, dann bitte ich nicht ungehalten zu sein, wenn ich den „speziellen Teil" nicht günstiger beurteile, denn das „Bessere ist der Feind des Guten" und wir Geiger müssen in der Erkenntnis der Bewegungsvorgänge fortschreiten und nicht stehen bleiben.

Prof. Robert Reitz.

MAYER-MAHR: Der musikalische Klavierunterricht, 3 Bände zu je 4 Heften. N. Simrock, Berlin.

Eine so umfassende, geradezu lapidare Chrestomathie der Klavierliteratur hat es bisher in Deutschland noch nicht gegeben. Anhebend mit der kleinsten Form des Kinder- und Volksliedes bringt die Sammlung dann in wohlgeordneter, der Schwierigkeit nach aufsteigender Folge Sonatinensätze und Charakterstücke zu zwei und vier Händen, später große Sonaten und Fantasiestücke aller Art. Aus allen Phasen der Musikgeschichte von Bach bis Busoni und den modernen Russen werden charakteristische Kostproben geboten, so daß die fortschreitende Entwickelung an praktischen Beispielen illustriert wird, und somit wirklich Mittel und Wege zur musikalischen Erziehung geboten werden, die den Herausgebern Mayer-Mahr und Dr. Adolf Stark als Ziel vorgeschwebt hat. Offen blieben nur noch die Wünsche nach Phrasierungszeichen und Metronom-Angaben.

Theodor Raillard.

WOLFGANG HELMUTH KOCH: Zwei Lieder für eine mittlere Singstimme und Pianoforte, op. 5. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Man fragt sich bei diesen Liedern einzig, warum sie gedruckt werden. Ohne Kraft und Saft sind sie durch Wagnersche Harmonik noch haltloser, verbrauchter, kurz unausstehlicher geworden. Weg mit derartigem. -s.

JAROSLAV KŘIČKA: Serenade für Violine und Klavier, op. 3, 1. N. Simrock, Berlin.

Ein gefühlvolles Salonstück, das im Wert und Charakter mit der „berühmten" Kubelik-Serenade von Drdla verglichen werden kann.

Dr. H. Kleemann

WALTER LANG: op. 13, Sieben Stücke für Klavier. Ries & Erler, G. m. b. H., Berlin.

Alle Freunde modernster Harmonik seien auf diese Klavierstücke aufmerksam gemacht, die ein starkes, eigenwilliges Talent verraten. Besonders sei auf Nr. V mit dem orgelpunktartigen Baß und auf Nr. II mit den rhythmischen Feinheiten hingewiesen. Dr. P. Rubardt

AUGUST REUSS: „Mehrstimmige Kinderlieder", Werk 49. Verlag Tischer u. Jagenberg, Köln a. Rh.

Die Lieder empfehlen sich durch ihre künstlerischen Vorzüge, deren hervorstechendste sind: Schlichte, natürliche Empfindung, packende, szenisch empfundene Formengebung, glückliche Textwahl, melodisch frischer Stimmenfluß, weise Rücksichtnahme auf das Stimmvermögen der jugendlichen Sänger und eine ganz leichte Klavierbegleitung, welche nur unterstützend gedacht ist und daher auch wegbleiben kann.

Seywald, Mainburg

HEINRICH SCHWARTZ: Kadenzen zu Beethovens Klavierkonzerten. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Kadenzen zu klassischen Klavierkonzerten zu schreiben ist stets eine mißliche Sache. Die Notwendigkeit, solche einzufügen, besteht für mich. Die Schwierigkeit, den Stil hierfür restlos zu treffen, ist jedoch groß. Daher begreife ich nicht ganz, daß Kadenzen komponiert werden, wenn Mozart oder Beethoven selbst solche, und zwar sehr geeignete, geschrieben haben. Und das ist ja z. B. bei Beethovens C-Dur und G-Dur der Fall. Die in der Steingräber-Ausgabe beider Konzerte abgedruckten Kadenzen des Meisters sind zum Teil wunderschön und passen am allerbesten hinein. Die von Beethoven verfaßte zum c-moll-Konzert liebe ich weniger, und ebenso stammt die tiefgründige zum B-Dur-Konzert aus einer so anderen Geistesperiode des Meisters, daß man sie mit dem harmlosen Inhalt dieses Jugendwerkes nicht recht in Einklang bringen kann. Trotzdem sind mir auch diese immer noch angenehmer als solche andrer Verfasser.

Von diesem grundsätzlich ablehnenden Standpunkt angesehen, kann ich die Kadenzen zu Beethovens 4 Konzerten, welche der kürzlich verstorbene Münchener Akademieprofessor Heinrich Schwartz verfaßt hat, durchaus lobend erwähnen. Sie bemühen sich, dem Stil keine Gewalt anzutun und die technische Schwierigkeit des je-

weiligen Werkes nicht zu überschreiten. Sie sind klavieristisch und musikalisch gut gemacht.

Prof. Hinze-Reinhold

Orgelmusik

NEDERLANDSCHE MUZIEK VAN 1600 TOT-HEDEN.: Amsterdam, Seiffardt's Muziekhandel.

Auch für Harmonium. Der Doppelgebrauch schließt fugierte Werke neuerer Zeit aus, so bleibt das Bild der Entwickelung unvollständig. Der große Ahne Jan P. Sweelinck eröffnet den Reigen der 25 Komponisten mit einer herzstärkenden Toccata. Deren faksimilierten Wiedergabe ist eine Erklärung der Tabulatur beigegeben. Die photographische Wiedergabe einer Psalmenhandschrift von 1780 ist lehrreich wegen der eingestreuten Verzierungen. A. van Noordt (bis 1675) nährt sich noch vom Geist der Ahnen. Blankenburg (bis 1740) rückt an Sebastian heran, Geilfuß (bis 1740) mit seinem Adagio für Cembalo bereits an Philipp Emanuel. Fugiertes findet sich noch bei Hurlebusch (bis 1685) und Bastiaans (bis 1875). Unterdessen behaupten sich Haydn-Absenker bis 1826 und Mendelssohns Orgel-Adagio gewinnt Einfluß. Den Alten opfert Samuel de Lange (bis 1911) mit einer Ciacona. Die primitive Verkoppelung von Ein feste Burg und Wilhelmus von Nassaue bei dem blinden Pomper (bis 1917) wirkt volkstümlich. Schließlich dringt der Einfluß des französischen Orgel-Adagio, etwa Guilmauts ein, in neuerer Zeit mit weiter ausgreifender Harmonik. Ein Trauermarsch des Violinisten Cor Kint (1890) beschließt die Sammlung, bemerkenswert durch ausdrucksvolle, motivisch gegliederte Stimmführung. Es ist nicht zu bezweifeln, daß Hendricks jr. 1861—1923 die Auswahl nach praktischem Bedürfnis getroffen hat. Interessant sind die 25 Lebensberichte, gediegen die Ausstattung.

COR KINT: op. 17, Andante. Ebenda.

J. B. C. DE PAUW: 1852—1924, Rêve d'amour. Ebenda.

Beide Stücke — letzteres besonders wirkungsvoll — schließen sich den neuzeitlichen Stücken vorgenannter Sammlung in Stil und Haltung an.

N. O. RAASTED: op. 35, Dritte Sonate (D-Moll). Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Den beiden Kernstücken, einer Passaglia im Geiste Buxtehudes und einer Meisterfuge gehen kurze Toccaten im Sinne Regers voraus. Seiner edlen Eigenart assimiliert der Komponist das Beste, was es in der Orgelmusik gibt. Man wird der entsprechenden Ausdeutung seines mildschönen Werkes gern begegnen.

ORESTE RAVANELLO: op. 125. Dodici Studi tecnici polifonico-ritmici. Padova, Zanibon.

Eingehendstes Studium der polyphon-rhythmischen Gedanken des Paduaner Meisters kann den Organisten aller Länder nur von weittragendstem Nutzen sein.

OSKAR STAPF: op. 99. Zwanzig kleine Orgelvorspiele. op. 22 vier Stücke für Harmonium oder Orgel. Adliswil bei Zürich, Ruh und Walser. Leipzig, Hofmeister.

Schlicht harmonische Sätzchen in Liedform: In op. 22, Nr. 2 zeigt sich auch ein Versuch ausgreifender Harmonik, welche das spätere Opus meidet.

DERSELBE: op. 98, Zweiunddreißig kleine Choralvorspiele. Ebenda.

Der cantus firmus bald in Oberstimme, bald in Mittel- oder Unterstimme, harmonisch leicht umspielt und bequem spielbar.

HANS SCHINK: op. 21, Zwei Stücke für Orgel. Ludwigsburg, Schultheiß.

Leichte Anklänge an: Wie soll ich dich empfangen, und: Es ist ein Ros' entsprungen, stempelt diese eine äußere Wirkung abzielenden Stücke von modernvirtuoser Haltung als Advent- und Weihnachtsgabe.

PAUL CLAUSNITZER: op. 47, Neun Choralvorspiele. Bremen, Schweers und Haake.

Wiederum wohlklingende, wohlverwendbare Sätze des fleißigen Autors in fließender Stimmführung,.

GÜNTER RAPHAEL: op. 1, Fünf Choralvorspiele. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Endlich einer, der zu den Quellen der Choralkunst eines Pachelbel, Buxtehude, G. Walther hinabsteigt, an denen sich ein Sebastian Bach labte. Wie gut ist dies dem jungen Raphael bekommem! Wie leicht behandelt er die polyphone Kunst, wie schön dient sie seinem eigenen tiefen Empfinden für den Gehalt des Chorals! Möge sein Dornenweg dereinst in einem Rosenhag münden.

PAUL KRAUSE: op. 32, Drei expressionistische Tonstücke. Bremen, Schweers und Haake.

Der von Fährmann herkommende Komponist bietet expressionistisches nicht in gestaltenloser Stimmung, sondern in wohlgeformten Gedanken. Ganztonleiter und Taktwechsel mit Verwendung von $^5/_4$ und $^7/_4$ geben der wirkungsvollen Tonsprache die Signatur. Wohl mit Rücksicht auf Faßlichkeit wiederholen sich bei Nr. 1 die Ganzton-Sequenzen häufiger, als das formale Empfinden es fordert.

RODERICH VON MOJSISOVICS: op. 38, Sonate B-Moll. München, Zierfuß.

Dieser älteren Erscheinung gebührt ein Vorzugplatz in den Konzertprogrammen. Ihr Kennzeichen: Sinfonische Gedanken und Form, eigenwüchsiges Leben, denen die gesteigerte Entwicklung der harmonischen und koloristischen Elemente dient, am vollendetsten im ersten Satz, einem echten Meisterstück.

Arthur Egidi.

Anzeige von Musikalien

Max Böhm: op. 7. Kommt mit ins Kinderparadies! Sechs kleine Liedchen für kleine Leutchen. Musikverlag Franz Zorn, Nürnberg. — Hübsche melodische Erfindung. Die Liedchen sind aber mehr an kleine Leutchen gerichtet als für kleine Leutchen, da die Wiedergabe eine beträchtliche Schulung voraussetzt.

Karl M. Pembaur: Drei Lieder für eine Sopranstimme mit Begl. von Flöte und Klavier op. 33. 1. Madonna im Abend (Walter Rheiner). 2 Arm' Seelchen (Shakespeare). 3. Im Frühling (Shakespeare). Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig. — Besonders anzumerken ist „Im Frühling", das in einem lebhaft-graziösen Stil geschrieben ist.

Wilhelm Rettich: op. 8. Drei Lieder für eine Singstimme, Klavier und obligate Flöte. 1. Abendständchen (Brentano). 2. Arie des Schäfers (Bierbaum). 3. Die ferne Flöte (Li-Tai-Pe-Klabund) Ries & Erler G. m. b. H., Berlin.

Paul Mittmann: Abendständchen (Brentano) und Die Bekehrte (Goethe) für Singstimme, Flöte und Pianofortebegl. Rob. Forberg, Leipzig. — Überflüssige Musik.

Emil Kühnel: Heimatlieder aus Nordböhmen (gesammelt v. A. König) für Männerchor bearb. op. 22 6 Hefte. National-Ed. Joh. Platt, Görlitz.

Karl Platzer: Hymnus „Danket dem Herrn" für gem. Chor. Rich. Banger Nachf., Würzburg. — Flüssiger Chorsatz bei verfehlter Auffassung des Textes.

Eugen d'Alberts bekanntes Cello-Konzert C-Dur erschien in der Übertragung für Viola (A. Spitzner) und Klavier bei Rob. Forberg, Leipzig.

Unter dem Titel „Deutsche Klage" hat Hanns Mießner Szenen aus Max Bruchs Oratorium „Arminius" op. 43 für Tenor—Bariton-Solo, Männerchor und Orchester bearbeitet. Partitur und Kl.-A. bei N. Simrock, Berlin. Ebenda erschienen:

Clemens von Frankenstein: Variationen über ein Thema von Giacomo Meyerbeer für großes Orchester, op. 45 und

Stephan Krehl: Suite in 5 Sätzen für Streichquartett. Es handelt sich um Krehls letztes Kammermusikwerk, das bei seiner Erstaufführung im Gewandhaus einen sehr starken Eindruck hinterließ.

Hugo Kauder: II. Streichquartett, Ludwig Doblinger (B. Hermansky) Wien. — Nach vorliegenden Stimmen zu urteilen warmklingend, musikantisch geschrieben.

Als mehr oder weniger empfehlenswerte Unterrichts und Hausmusik erschien bei Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde:

Gustav Cords: Trio für drei Violinen, op. 46.
— Schülerkonzert für Violine mit Klavier, op. 47.
— Miniaturen (Gavotte, Berceuse, Menuett), op. 14. Ausg. A. für Streichquartett, B. für Violine und Klavier.

Leopold J. Beer: Kleine Suite. Acht leichte Vortragsstücke für Violine und Klavier, op. 38.

Bei Ernst Bisping, Münster i. W.:

Mein Geigenalbum. Sammlung klassischer und moderner Tonstücke für Viol. und Kl. herausgeg. von M. Weydert Bd. I, II, III, IV. — Ein besonderes Verdienst der fortschreitend geordneten, mit Fingersatz und Strichart versehenen Sammlung, ist, daß in ihr auch Bearbeitungen von Komponisten wie Hauptmann, Volkmann, Gade, Heinr. Hofmann, W. Niemann u. a. vertreten sind.

Hans Moth: op. 9. Erstes Konzertino A-Moll (einsätzig) und op. 10 Zweites Konzertino D-Moll. Beide für Violoncello und Klavier. — Mittelschwere, schmissig geschriebene Konzertmeister-Kompositionen. Der künstlerische Wert ist gering.

E. Röhrig: Drei Stücke für Violoncello und Klavier. 1. Burleske. 2. Marionetten. 3. Harlekin.

Ebenfalls für Violoncello und Klavier, aber technisch wesentlich schwieriger als das Vorhergehende erschienen bei F. E. C. Leuckart, Leipzig:

Bruno Weigl: op. 25. Zwei Stücke, klanglich interessant durch ihre neuromantische, vom letzten Impressionismus befruchtete Harmonik, die jedoch über einen ziemlich dürftigen Inhalt nicht hinwegzutäuschen vermag.

Bei N. Simrock, Berlin:

Klassische Hefte für Viol. und Klavier, herausgeg. von Ossip Schnirlin. Heft IX: Brahms-Heft B. Heft X: Händelheft. — Diese bilden den Schluß der 10 Hefte umfassenden, sehr empfehlenswerten Sammlung der „Klassischen Hefte".

Dvořak-Kreisler: Melodie aus dem Largo der Sinfonie „Neue Welt" für Violine und Klavier.

Russische Musik

Bei P. Jurgenson — Rob. Forberg, Leipzig:

Mili Balakirew: Thamar. Poême symphonique pour Orchestre. Ausg. f. Klavier zu 4 Händen (Glazunow).

César Cui: op. 57, 25 Lieder für Singst. und Klavier.

Igor Strawinsky: Pastorale für Singst. und Klavier. — Eine Vokalstudie, die wohl als ein Jugendstück des bekannten Russen anzusprechen ist.

Bei Breitkopf & Härtel, Leipzig. In deutscher Übersetzung von Dr. Heinr. Möller:

Lieder für Singst. mit Pianofortebegl. von Glazunow, Liadow (op. 1.) und Ippolitoff-Iwanoff.

Katholische Kirchenmusik

Bei L. Schwann, Druckerei und Verlag, Düsseldorf:

P. Gregor Molitor: Missa „Salve Regina" für dreistimm. Frauenchor mit obligater Orgelbegleitung. — Tüchtige Gebrauchsmusik. Desgleichen:

Fr. Leber: Messe zu Ehren der hl. Chrysanthus und Daria, für 4stimm. Männerchor.

Emil Kraemer: Marienklänge, vierzehn Muttergotteslieder und ein Tantum ergo op. 273. Ausgaben für Männerchor, gem. Chor und Frauenchor (3stimm.). — Frische Chöre bei etwas flacher Melodik.

Fr. Victorinus Gries: Lob der Himmelskönigin. Zehn Lieder für 4st. gem. Chor. op. 11. — Sehr gut gesetzte, empfindungswarme Gesänge.

Kreuz und Quer

Von den ersten Liedern R. Schumanns

Als Ergänzung ihrer Robert-Schumann-Abteilung (16 Musikhandschriften, darunter die 3 Liederbände, 1 Band Briefe an Robert Schumanns Vater, den Schriftsteller und Buchhändler August Schumann, 1 Band Briefe an die Redaktion die Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik" betr. [1834] 26 Bände Briefe an die Redaktion und Robert Schumann persönlich [1835—1854] hat die Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek aus dem Besitze der ältesten Tochter Robert Schumanns, Fräulein Marie Schumann in Interlaken, kürzlich erworben: Die Briefe an Clara Schumann (3 Bände), den Briefwechsel zwischen J. Brahms und Clara Schumann, den Briefwechsel zwischen Robert Schumann und Clara Wieck (seiner späteren Gattin), außerdem noch 1 Band mit den frühen Liedern Robert Schumanns und 1 Band mit Liedern Clara Schumanns. Besonders wertvoll ist das Heft mit den frühen Liedern. Es sind in demselben enthalten: aus dem Jahre 1827 (R. Sch. also 17 Jahre alt) „Die Weinende" (Byron) und „Sehnsucht" (Ekert) und aus dem Jahre 1828: „Kurzes Erwachen" (J. Kerner), „An Anna", zweimal (J. Kerner), „Im Herbste" (J. Kerner), „Der Fischer" (Goethe), „Hirtenknabe" (Ekert), „Erinnerung" (Jacobi) und „Klage" (Jacobi). Es ist dies eine Auswahl, getroffen von Robert Schumann selbst aus der jedenfalls viel größeren Reihe der in diesen Jahren komponierten Lieder, zum Zwecke der Veröffentlichung, die dann aus irgendeinem Grunde unterblieben ist. Das Heft war als opus II gedacht und sollte seinen Schwägerinnen Therese, Rosalie und Emilie gewidmet werden. J. Brahms hat 3 dieser Lieder (An Anna, Hirtenknabe und Sehnsucht) in das von ihm 1893 herausgegebene Supplement der Gesamtausgabe der Robert Schumannschen Werke (Breitkopf & Härtel) aufgenommen, sie sind also bekannt. Die übrigen sind noch unbekannt. Daß diese hier in dem nun zugänglichen Hefte vereinigten Lieder nur eine Auswahl sind, geht aus eigenen Angaben Schumanns in verschiedenen von ihm hinterlassenen selbstbiographischen Niederschriften wie „Materialien", „älteste musikalische Erinnerungen", „kurzer musikalischer Lebensgang" der Kompositionsübersicht in dem „Projektenbüchlein" hervor. Dort heißt es z. B: „1827 Lieder von Byron, E. Schulze und eigne komponiert", mehrmals oder auch: „1828 eine Menge von Liedern J. Kerners und Lord Byrons". Von diesen haben sich 2 erhalten „Verwandlung" von E. Schulze und an „An ***", wahrscheinlich auch der Text von ihm selbst. Diese befinden sich in der Sammlung Wiede-Zwickau. Daß Robert Schumann 1827 sich durch den herrlichen Gesang der jungen Arztsgattin Agnes Carus, die in diesem Jahre in Zwickau zu Besuch weilte, und die er auch dann in Colditz, wo Dr. Carus (später Professor in Leipzig und in Dorpat) damals war, besuchte und die ihm besonders Wiedebeinsche, Schubertsche und Spohrsche Lieder vorsang, zu einer wahren Musikschwärmereri sich hinreißen ließ, ist aus den Biographien z. B. von Wasielewski ja bekannt, weniger, daß es besonders Wiedebeinsche Lieder waren, die ihn begeisterten. Wiedebein war es denn auch, dem Schumann seine Erstlinge im Sommer 1828 zur Prüfung zaghaft vorlegte und der den jungen schwärmerischen stud. jur. Schumann freundlich zu weiterem Schaffen ermunterte und damit „ganz glücklich machte" (Schumanns Tagebuch aus dieser Zeit). Dieser Brief war Schumann so wertvoll geblieben, daß er ihn 10 Jahre später, also 1838, unter Weglassung des Namens als den Rat eines älteren Meisters an einen Anfänger in seiner Zeitschrift veröffentlichte. Es heißt darin u. a. „Ihre Lieder haben der Mängel viele, mitunter sehr, allein ich möchte sie nicht sowohl Geistes, als vielmehr Natur- oder Jugendsünden nennen, und diese entschuldigt man schon, wenn hin und wieder ein rein poetisches Gefühl, ein wahrhafter Geist durchblitzt ...... Sie haben viel, sehr viel von der Natur empfangen, nützen Sie es und die Achtung der Welt wird Ihnen nicht entgehen".

Wenn nun Robert Schumann in seiner überglücklichen Antwort, in der er zugleich nachträglich mitteilt, daß er noch nie Anleitung in der Harmonielehre, dem Generalbaß usw. gehabt habe, „sondern reiner, einfältiger Zögling der leitenden Natur sei", dann zwar an Wiedebein

schreibt: „Und so will ich denn mit frischem Mute die Stufen betreten, die in das Odeon führen und in welchem Sie mir als einziges unübertreffliches Ideal dastehen", so ist dies bezüglich der Schaffung weiterer Lieder doch nicht geschehen.

Schumann wandte sich, wie bekannt, während seiner ersten Kompositionsperiode fast einzig und allein dem Klavier zu (Jugendsinfonie 1832, Klavierquartett 1829 sind Ausnahmen) und gab Klavierkompositionen in den Druck, und erst das Jahr 1840, deswegen das Liederjahr genannt, brachte zuerst wieder, aber dafür eine überreiche Fülle, Lieder. Daß Schumann aber schon 1828 auch ästhetisch den Gesang sehr hoch schätzte, darüber hat er sich in seinen damaligen Tagebüchern ganz klar Rechenschaft gegeben. „Im Gesang ist das Höchste vereint, Wort und Ton, der unartikulierte Menschenbuchstabe; er ist die eigentliche extrahierte Quintessenz des geistigen Lebens", heißt es z. B. dort.

Daß Schumann sich 1828 übrigens auch an Reißiger gewendet hat, als er an Wiedebein schrieb, und auch einen Brief an F. Schubert fertig hatte (den er aber nicht abschickte) beweist, daß er es ganz ernstlich nahm mit seiner Ausbildung als Liederkomponist und mit der richtigen Einstellung seines musikalischen Urteils in dieser Sache, wie er ja alles, was er je ergriff, gründlich und gewissenhaft behandelte. M. Kreisig.

Houston Stewart Chamberlain

wird am 9. September 70 Jahre alt. Eine Zeitschrift wie die unsrige fühlt sich innerlich verpflichtet, dieses außerordentlichen Mannes, der Deutschland zu seiner Wahlheimat erkor und als einer der hervorragendsten und verbreitetsten „deutschen" Schriftsteller unsrer Zeit zu gelten hat, wenigstens kurz zu gedenken. Seit Carlyle dürfte sich kein bedeutender Engländer stärker zu deutschem Wesen hingezogen gefühlt haben als Chamberlain, der vor allem in Kant, Goethe, Beethoven und Wagner das fand, wonach seine suchende, von innerlichstem Streben erfüllte Seele verlangte. Chamberlains ungemein reiches Wissen ist innerlich erlebt, und er besitzt eine Gabe anschaulicher Darstellung, die im echtesten Sinn künstlerisch zu nennen ist. Gerade vor dreißig Jahren erschien als erstes großes deutsches Buch sein „Richard Wagner", das ihn schnell in Deutschland bekannt machte, hinsichtlich seines Wertes aber von den späteren Werken bedeutend übertroffen wurde. Im Aprilheft 1924 brachten wir einen Artikel „Kant und Chamberlain" und gern hätten wir einen uns schon lange vorliegenden über „Goethe und Chamberlain" gebracht, wenn nicht das Septemberheft anderen Aufgaben hätte vorbehalten bleiben müssen. So möge man sich mit dem beigegebenem Bild dieses Mannes begnügen.

Organistentagung in Hamburg-Lübeck (6.—8. Juli 1925)

Der außerordentlich gute Besuch der Tagung, zu der Organisten, Kantoren, Orgelbaumeister und Musikfreunde aus allen Teilen des Reiches, ja sogar aus dem Ausland herbeigekommen waren, zeigte, wie stark überall die Probleme empfunden werden, denen die Arbeit der Einberufer gilt. Das Ziel der Veranstaltung, die aus vier Konzerten G. Ramins und des Unterzeichneten auf den historischen Orgeln der Hamburger Jakobikirche und der Lübecker Marien- und Jakobikirche, sowie zwei Vorträgen H. H. Jahnns im Saale der Hamburger Kunsthalle bestand, war dies: eine Klärung der gegenwärtigen Orgelprobleme herbeizuführen und für die Wiederaufnahme und Weiterentwicklung der verlassenen Tradition vorbachischer Orgelkunst einzutreten. Auf Wunsch der Schriftleitung will ich versuchen, im folgenden die Ergebnisse der Tagung kurz zusammenfassen.

Die Notwendigkeit einer Orgelreform wurde allseitig zugegeben. Die praktischen Vorführungen, unter denen vor allem das Schlußkonzert Ramins auf der kleinen Lübecker Jakobiorgel von durchschlagender Beweiskraft war, ließen mit Händen greifen, was uns nottut: Orgeln, die wirkliche Orgeln sind, und die nichts anderes als einzig der Wiedergabe echter, großer Orgelmusik dienen wollen. Der Unsinn der Rekordorgeln mit Hunderten von Registern und Registerchen wurde jedem Unvoreingenommenen offenbar, und zugleich die erstaunliche Tatsache, daß kleine aber edle Werke von 30—40 Stimmen selbst in großen Räumen zur voll-

endeten Darstellung auch der erhabensten Schöpfungen nicht nur ausreichen, sondern das Wahre sind.

Die den vorbachischen Orgelmeistern gewidmeten drei Konzerte erwiesen überzeugend Jahnns Behauptung: „Ein ungeheurer Literaturschatz liegt hinter uns, und wir kennen ihn gar nicht." Die überzeitliche Größe eines Scheidt, Sweelingk, Buxtehude, der fabelhafte seelische und künstlerische Reichtum der Frescobaldi, Merulo, Cabezon, Tunder, Lübeck und wie sie alle heißen, kam den meisten zum ersten Male in ursprünglicher Gestalt nahe und offenbarte Welten von bis dahin nicht geahnter Lebensfülle. Daß hier Aufgaben von beglückender Weite und Erhabenheit für den Orgelspieler liegen, wird sich noch klarer zeigen, wenn wir erst wieder Orgeln haben, die dieser großartigen Kunst gerecht werden.

Einen gangbaren Weg dahin zeigte H. H. Jahnn in den geistvollen und begeisterten Vorträgen „Zur Geschichte des Orgelbaus" und „Konstruktionselemente aus Blütezeiten der Orgelbaukunst als Orgelprobleme der Gegenwart", die an Hand vorzüglicher Lichtbilder und einer immensen Fülle bisher unbekannten Tatsachenmaterials das Ziel seiner Arbeit darlegten: Verwirklichung eines Orgeltyps, der im Gegensatz zur modernen Orchesterorgel die Vorzüge des älteren Orgelbaus (Echtheit des Pfeifenmaterials: Kupfer, Zinn, Halbblei, sorgfältige Manualtypisierung, mechanische Traktur, Schleiflade, geringer Winddruck, Kurvenmensur) vereinigt mit Erfindungen und Verbesserungen, wie sie in letzter Zeit von Jahnn und seinem Mitarbeiter Gottlieb Harms gemacht wurden.

In den lebhaften Diskussionen kam zum Ausdruck, wie entschieden die Orgelspieler bereits von der unpräzisen, ein sauberes, lebendig phrasiertes Spiel erschwerenden Pneumatik abzurücken beginnen. Der Vervollkommung der mechanischen Traktur durch Jahnn und Harms sowie der Fertigstellung der beiden bei Kemper & Sohn in Lübeck im Bau befindlichen Orgeln für Hamburg sieht man mit Spannung entgegen. Auf das vielbeachtete Heft „Beiträge zur Organistentagung" (Ugrino-Verlag, Hamburg 5, Preis 1 M), das in Aufsätzen von Ramin, Jahnn u. A. das ganze Stoffgebiet der Tagung ergänzt und erläutert, seien Interessenten nachdrücklich hingewiesen. Domorganist E. Zillinger, Schleswig.

Endlich der ideale Violindämpfer?

Im „Thüringer Konservatorium der Musik" zu Erfurt wurde kürzlich einem kleinen Kreise von Fachmusikern und Kapellmeistern die interessante Erfindung eines jungen Technikers W. Baumbach vorgeführt. Dieser glaubt, nach vielen Versuchen endlich die Lösung eines Problems gefunden zu haben, das viele Generationen von Musikern und Erfindern beschäftigt hat. Es handelt sich um einen Geigendämpfer „Subito", der von allen Mängeln der alten ebenso oft patentierten wie unzweckmäßig erfundenen Apparate frei zu sein scheint. Der Apparat bleibt dauernd auf der Geige aufmontiert. Die Dämpfung der Saiten geschieht entweder mit einem kurzen Griff, der im Bruchteil einer Sekunde ausgeführt werden kann, oder wird während des Spiels — auch während des Bogenstriches — durch einen leichten Druck mit dem Fuß auf mechanischem Wege bewerkstelligt. Diese Kraftauslösung findet statt durch einen Bowdenzug, also nicht durch eine langsam erlahmende Pneumatik (durch die sich mancher frühere Dämpfer als unbrauchbar erwiesen hat), sondern eine Vorrichtung, deren absolute und dauernde Zuverlässigkeit jeder Amateurphotograph und jeder Automobilfahrer ständig erprobt hat.

Es muß immerhin als ein glänzendes Ergebnis bei der Vorführung des Apparates festgestellt werden, daß von allen erschienenen Musikern niemand ohne das denkbar größte Mißtrauen gekommen war, daß sie aber einer nach dem andern von ihrer Skepsis abließen. Vor allen Dingen war die Frage zu entscheiden, ob bei dauernder Aufmontierung des Apparates (der übrigens winzig klein ist und aus geringer Entfernung kaum noch erkannt wird) der Originalton des Instrumentes irgendwie modifiziert würde. Um alle äußerliche Beeinflussung auszuschließen, wurde dieselbe musikalische Phrase fünfmal gespielt, und zwar hinter einem Vorhang, aber unregelmäßig abwechselnd mit und ohne Dämpfer. Das Resultat war insofern erheiternd, als die meisten Hörer glaubten, einen Unterschied gehört zu haben, aber mit der schriftlichen (von einander unabhängigen) Aufzeichnung ihrer Beobachtungen bewiesen, daß dieses Heraushören

Autosugestion gewesen war. Denn keiner von den Hörern hatte zu mehr als drei Fünfteln richtig beobachtet. Demnach scheint mir festzustehen, daß der aufmontierte Dämpfer den Ton der Geigen nicht verändert oder doch so außerordentlich gering, daß der Unterschied auch von einem geübten Ohre nicht wahrgenommen werden kann. Eine andere Feststellung, daß bei Einschaltung des eigentlichen Dämpferhebels eine gleichmäßige Dämpfung aller vier Saiten erreicht wird, konnte mit Leichtigkeit gemacht werden.

Es ist klar, daß die Erfindung eines wirklich vollkommenen Dämpfers (für alle Geigeninstrumente!) von jedem Orchestermusiker und Solisten begeistert aufgenommen werden müßte. So kann man dem kleinen, übrigens sehr billigen Apparat, vielleicht eine Zukunft prophezeien. Ja, wenn man bedenkt, daß bei einer allgemeinen Einführung des Dämpfers geradezu die Kompositionstechnik in — allerdings bescheidenem Maße — beeinflußt werden kann, so wird man die Erfindung zu den wichtigsten Neuerungen im Instrumentenbau rechnen können. Dr. Becker.

Ein italienisches Urteil über Strawinsky

In der Mainummer der Zeitschrift „Il Pianoforte" berichtet deren Turiner Korrespondent, der scharfsinnige L. Ronga, ausführlich über die Erstaufführung von Strawinskys ‚Histoire du Soldat' in Turin. Man hatte die Musik des Russen mit größter Spannung erwartet, und nun ereignete sich das Bezeichnende, daß das italienische Publikum, das sich nun einmal von niemand so leicht etwas vormachen läßt, dieser Kunst vollständig interesselos gegenüberstand. Im Anschluß an diese Feststellung unterzieht nun Signor Ronga die Musik Strawinskys einer kritischen Betrachtung, die unsere Leser interessieren dürfte. So lesen wir u. a.: „Wir haben (heute in der Musik) den Eindruck von einem Konflikt, der sich vielleicht gerade in Strawinsky zeigt. Gefühlstrocken, aber mit einer Neigung zur virtuosen Farbenschilderung, dabei mit kluger Sicherheit die Grenzen seiner Möglichkeiten erkennend, mußte sich Strawinsky nach der „Petrouchka" fatalerweise wiederholen. Unfähig, mit Frische und Ungezwungenheit zu fühlen, kommt er vielleicht so auf natürliche Weise dazu, die angeborene Neigung seines Geistes in dem ironisierenden Ausdruck des Lebens und der Dinge zu betonen. Seine trockene Kälte entzündet sich, wie mir scheint, bei Strawinsky an der Leidenschaft zu „produzieren", das Gesicht der Dinge in Musik zu „übersetzen", wie sie sich kaum wahrnehmbar seinem unruhigen Auge darstellen. Aber das Herz ist weit weg, und er schwankt zwischen naiver Ironie und Sarkasmus. So rede man nicht davon, wie entfernt er von unserer Art des Fühlens sei: er ist unbeständig, weil ihm die Tiefe fehlt, er ist entsetzlich ungleich und voll Widerspruchs. Es gelingt ihm nicht, uns einen einheitlichen Stil zu geben trotz der scheinbaren Bestimmtheit seiner Klangsprache. Er mag bizarr und fremdartig werden, soviel er will, aber auf wie viele wohl wieder erkennbare Erinnerungen stößt man!"

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Die Sternschnuppen", einaktige Oper, nach einem Libretto von Kurt Münzer von Otto Besch (Ostpreuß. Landestheater, Königsberg).

„Die Elixiere des Teufels", Balladenpantomime, nach einer Textvorlage von Ellen v. Cleve-Petz, von Jaap Kool (Dresdener Staatsoper).

„Tanz-Sinfonie" von F. von Reznicek (Ebenda).

„Deborah und Jaël" von Pizzeti (Deutsche U. A. im Frankfurter Opernhaus).

„Der Friedensengel" von Siegfried Wagner (Karlsruher Landestheater).

„Tanz der Spröden" (balle delle ingrate) von Monteverdi-Orff (Ebenda).

„Maruf" (Der Schuster von Kairo), fünfaktige Oper von Henri Rabaud (Deutsche U. A. im Friedrich-Theater Dessau).

„Menandra" von Hugo Kaun (Landestheater Braunschweig).

„Die Stunde" von Carl Lafite (Ebenda).

„Ogelala", Ballett von Erwin Schulhoff (Dessauer Staatstheater).

Konzertwerke:

Paul Hindemith: Violinkonzert (Dessau, unter Fr. v. Hoeßlin; Violine: L. Amar).

Karl Kittel: „Der deutsche Tag" 8 st. Männerchor, und Joseph Haas: Tanzliedsuite für Männerchor (Berliner Lehrergesangverein).

Ernst Krenek: Solo-Violinsonate (Alma Moodie beim Harzer Musikfest).

Hermann Ambrosius: 90. Psalm für Soli, Chor und Orchester (Aachen, unter Dr. Peter Raabe). Das Werk erschien bei C. F. Kahnt.

— Violinkonzert (Alma Moodie).

Walter Niemann: Der exotische Pavillon. Ein Zyklus für Klavier op. 104 (Berlin, Celeste Chop-Groenevelt).

— Heitere Sonate für Klavier op. 96 (Berlin und Leipzig, Hans Beltz).

Walter Rathaus: 1. Sinfonie (Sinfonie des Hess. Landestheaters, Darmstadt).

Max Trapp: „Nokturne für kleines Orchester" und Lieder für Bariton und Orchester (städt. Sinfoniekonzerte, Dortmund).

M. Ottorino Respighi: Sinfonische Dichtung über Themen aus seiner Oper „Belfagor" (Berlin, Gesellschaft der Musikfreunde).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Judith", bibl. Drama von Arthur Honegger, Text von René Morax (Mezières Théâtre du Jorat) — Zeitungsberichten zufolge ist das Werk von starker Eindruckskraft, die noch durch eine konzentrierte musikalische Diktion verstärkt wird. H.s schon im „König David" aufgefallenes Streben nach einprägsamer Charakteristik scheint hier seine Fortsetzung zu finden.

„Die Geburt der Lyra", ein Satyrdrama nach einem Fragment des Sophokles von Albert Roussels (Pariser große Oper).

Konzertwerke:

Walter Niemann: Ein Bergidyll (Variationen über eine Hirtenweise) op. 100 für Klavier (Marburg a. L., zwei W. Niemann-Hauskonzerte, der Komponist).

— Suite im alten Stil op. 87 für Klavier (Ebenda).

Willy Eickemeyer: Orgeltoccata (Wilh. Middelschulte in einem Kirchenkonzert der Notre-Dame-Universität, Chicago).

Fritz Brandt: Klavierkonzert (Jahrtausendfeier Düsseldorf, W. Gieseking).

Georg Kiessig: „Heiliger Frühling", Männerchor mit Orchesterbegleitung (Sächs. Sängerbundesfest, Dresden).

Gabriel Fauré: Streichquartett (wenige Wochen vor seinem Tode beendet) Paris, Saal des Konservatoriums.

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Aus der vergangenen Konzertsaison können noch einige Konzerte, die wir besuchten, nachgetragen werden, vor allem der Lieder- und Kantatenabend Anni Quistorps, der in dem Vortrag von Bachs „Jauchzet Gott in allen Landen" derart kulminierte, daß dieser Vortrag zu meinen schönsten Bacherlebnissen in den ganzen letzten Jahren gehört. Technisch souverän, wurde dieses unermeßliche Jubelstück mit einem reinsten Feuer vorgetragen, unterstützt von einem ad hoc zusammengestellten, unter Ramin nicht minder feurig musizierenden Kammerorchester. Es war etwas ganz Seltenes; ist die ausgezeichnete Sängerin sich derartiger Vorträge sicher, so zählt sie in kurzem zu den berühmten Sängerinnen. Gegen diesen Bach verblaßten die Lieder moderner Komponisten (Unger, Stephan und v. Keußler) stark, nur Bachs wiedergefundene Kantate „Mein Herze schwimmt" hielt einigermaßen stand.

Der Studentengesangverein „Arion" widmete sein Sommerkonzert vor allem volkstümlichen Chören und tat recht daran. Es wurde unter Musikdirektor Koch frisch und fröhlich gesungen, wenn auch die letzte studentische Freude am Gesang noch fehlte. Immerhin etwas anderes als das Winterkonzert. Der Mittelpunkt wurde schließlich doch der Baritonist Willy Rössel, einer der elementarsten Sänger, die ich z. Z. kenne, leider für Deutschland deshalb so gut wie verloren, weil er seit Jahrzehnten in Davos leben muß und sich nur im Sommer kürzere Zeit in Deutschland aufhält. Für einige Sommer-Musikfeste müßte der Sänger, der lebhaft an Schelper erinnert, aber doch zu gewinnen sein. Von den gewählten Liedern sei besonders an die Lönslieder von P. Graener erinnert, von denen einige (auch der letzthin mitgeteilte „Kuckuck") sehr starke Eindrücke hinterließen.
A. H.

Hermann Scherchen wird nächsten Winter sechs Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde leiten, so daß wir diesen Dirigenten also wieder zeitweise in Leipzig haben werden. Ohne Zweifel wird Scherchen interessante und wirklich durchdachte Programme bringen, im übrigen gilt es Sorge zu tragen, daß diese Art Fortschrittsmänner, die, völlig international eingestellt, für Strawinsky, Viertelton usw. viel mehr übrig haben als für jeden deutschen Komponisten nicht modernster Richtung, in Leipzig nicht wieder festen Fuß faßt. Und auch aus anderen Gründen. A. H.

H. Suters Oratorium „Le Laudi" wird im kommenden Winter unter Prof. Straube im Gewandhaus erklingen. Auch Köln, Bremen, Dresden, Ulm, Danzig und Kottbus werden das Werk herausbringen.

AUGSBURG. In der zweiten Hälfte der Spielzeit brachte das Theater an Erstaufführungen außer der „Jenufa“ über die schon berichtet wurde, Fritz Cortolezis heitere Oper „Das verfemte Lachen“, ein Werk über dessen mannigfache textliche Unzulänglichkeiten die anmutige, schöne und mitunter auch charakteristische Musik nicht hinwegtäuschen kann. In seiner Mischung lyrischer, pathetischer und dramatischer Elemente hält es sich nicht einheitlich an den Charakter des komischen Genres, den es durch die Wiederbelebung alter übernommener Formen vorzutäuschen sucht. Sein wesentlichstes Merkmal ist die Gefälligkeit der Gestaltung. Weiterhin in Frage kommt die Erstaufführung der „Rodelinde“, mit der auch Augsburg sich der Händelrenaissance — allerdings mit wenig Erfolg — anschloß. Merkenswert bleibt einzig die faszinierende Bildwirkung der Inszenierung Dr. Otto Erhardts-Stuttgart, während seine Spielleitung fast völlig versagte. Als letztes bleibt zu erwähnen die Erstaufführung von Wolf-Ferraris „Vier Grobianen“, welche Oper als geniales Bindeglied Verdischer und Straußscher Stilartung allgemeine Beachtung verdient. Die Wiedergabe unter Kapellmeister Karl Tutein und der glänzenden Regieführung Direktors Carl Häusler muß unbedingt anerkannt werden. Erwähnt seien auch noch die äußerst erfolgreiche und glänzende Erstaufführung des „Schatzgräbers“ und die Neueinstudierung der „Euryanthe“. Angeführt werden müssen auch die Gastspiele der „Mailander Stagione“, das des „Russisch-Romantischen Theaters“, des „Blauen Vogels“, H. Zieglers Tanzabend, ein Ballettabend der Russen Gamsakourdia und Demidoff und ein Gastspiel des Münchner Lustspielhauses mit der Operettenneuheit „Gräfin Mariza“. Neben der erschreckenden Interesselosigkeit des Publikums waren es besonders die vollen Häuser des letztgenannten Gastspiels, die die Stadt zur Wiederaufnahme des Operettenbetriebes verleiteten, so daß in der nächsten Spielzeit wieder der Gedanke einer „Kulturbühne“ aufgegeben wird, trotzdem der allerdings schandvolle Theateretat (ca. $^1/_2$ Million Defizit) auch durch entsprechende Betriebsamkeit und künstlerische Reform des Durchschnittsopernrepertoires auf ein gesünderes Maß saniert hätte werden können.

In den Konzerten ist die Zahl der angefallenen bedeutsamen Ereignisse nicht geringer. Aus den städt. Sinfoniekonzerten unter Jos. Bach sind zu nennen v. Frankensteins „Variationen über ein Thema von Meyerbeer“, die sich nicht allein in formalen Abwandlungen erschöpfen, sondern den Grundgedanken zum Anlaß inhaltlich neuer, impressionistisch gerichteter Darstellung nehmen. Unter des Komponisten eigner Leitung erlebte v. Waltershausens „Apokalyptische Sinfonie“ eine mit starkem Beifall aufgenommene, ausgezeichnete Wiedergabe. Ihre Wertigkeit bestimmt sich weniger aus einer substanziellen melodischen Erfindung als aus der Strenge der Durchführungskomplexe, die kraft eines in bewußter Tragik verwurzelten Ethos die Konsequenz bis in die modernsten, herben technischen Möglichkeiten zog. Zusammen mit dem letzten städt. Sinfoniekonzert unter der ausdrucksstarken Gastleitung Siegmund v. Hauseggers kann genannt werden ein „Mozart-Abend“ mit G.M.D. Knappertsbusch, dem Münchner Nationaltheaterorchester und Sandra Droucker. Die Reihe der Konzertveranstaltungen setzt sich mit einem Beethoven-Abend Lamonds fort, mit dem Donkosakenchor, dem Balalaika-Orchester, einem Chopin-Abend des ausgezeichneten hiesigen Pianisten Hanns Wolf, mit einem Konzert des Cellisten Francesco Mendelssohn und einem Wagner-Verdi-Abend Schippers.

Der Oratorienverein führte auf die Matthäus-Passion Bachs, deren Eindruckslosigkeit nicht zuletzt der Gastdirigent Prof. H. K. Schmid mit der Wiedereinbeziehumg längst gestrichener Arien und Chöre verschuldete. Die städt. Kammermusikabende jedoch, die seiner Leitung unterstehen, gleichwie die Musikschule, deren Direktor er ist, haben seiner Initiative einen entschiedenen Aufschwung zu danken.

Zum Schluß sei noch verwiesen auf die Uraufführung eines Männerchores „Vision“ von Gustav Heuer in einem Konzert der Augsburger Liedertafel, die weiteste und allgemeinste Beachtung beanspruchen kann, auch auf die Uraufführung einer zweiten Orgelsonate von Fritz Klopper, die in ihrer formalen Anlage zu dem interessantesten gehört und schließlich auch noch auf die deutsche Uraufführung der Missa solemnis von V. C. Czajanek unter Chordirektor Artur Sproedt.

Ludwig Unterholzner.

DRESDEN. Ein unter dem Namen Mailänder Opern-Stagione reisendes italienisches Sänger-Ensemble, das in mehr als 40 deutschen Städten Gastspiele veranstaltete, gab auch in der hiesigen Staatsoper drei Vorstellungen: Barbier von Sevilla, Bauernehre und Bajazzo und Rigoletto. Man würde aber keine Kenntnis von den italienischen Gästen an dieser Stelle nehmen, wenn sie schließlich nicht doch als Vertreter einer Musikkultur gekommen wären, mit der wieder in engere Fühlung zu treten, gerade jetzt gewinnbringend sein könnte. (Politische Antipathien, so berechtigt sie in der Gegenwart unseren früheren „cari alleati“ gegenüber — vgl. den Brief Bülow an Verdi, dat. Amburgo, li 7 Aprile 1892 — sein mögen, dürfen nicht ins Gewicht fallen, wenn es sich um rein künstlerische Fragen handelt.) Jedem, der nur einiger-

maßen den status quo unsrer heutigen deutschen Opern-Ensembles kennt und bessere Zeiten erlebt hat, wird mir beipflichten müssen, daß es um den Nachwuchs an Sängern und Sängerinnen erschreckend schlecht bestellt ist, und daß dies seinen Grund in dem völligen Darniederliegen der Gesangeskunst hat, ist dem Einsichtigen ohne weiteres klar. Geht man der Sache nach, so liegt dieses letzten Endes daran, daß die sogenannte deutsche Gesangesmethode, die Entwicklung des Gesangtons aus dem Sprechton versagt hat und daß der erstere bei der Ausbildung zunächst als solcher entwickelt und gepflegt werden muß.

Als das Erfreuliche an dem italienischen Sänger-Ensemble, so wenig gleichwertig es an sich war, mußte nun bezeichnet werden, daß es einige Mitglieder besaß, die uns zeigten, daß jene spezifisch italienische Gesangeskultur, die einst in Dresden Alois Miksch dem deutschen Idiom anpaßte — der Lehrer einer Agnese Schebest, Charlotte Veltheim, eines Mitterwurzer u. a. m. — jenseits der Alpen doch noch verbreiteter ist, als man im allgemeinen glaubt.

Die beste der drei Vorstellungen war die des Rigoletto, wenn man auch der des Barbier nachrühmen durfte, daß sie jene romanische Kultur zeigte, die von dieser köstlichen opera buffa jede possenhafte Vergröberung fernhält. Jedenfalls bedeutete alles in allem die Tournee dieser Stagione ein Wiederfühlunggewinnen mit einer Musikkultur, die für uns ihre Bedeutung noch nicht verlor. Und möchte ich dabei nicht unerwähnt lassen, daß diese auch der musikalische Leiter des Ensembles, Egisto Tango, bewährte. Für unsre vielfach mit dem Wesen der Gesangeskunst kaum noch vertrauten, vorwiegend orchestral eingestellten Kapellmeister konnten seine feinfühlig anschmiegsamen Tempi oft genug als vorbildlich gelten. O. Schmid.

Der Dresdner Bachverein (Dir. Otto Richter) wird in der kommenden Konzertzeit vier Werke Bachs aufführen: H-Moll-Messe, Weihnachtsoratorium, Johannispassion, Matthäuspassion (strichlos), sowie die Kantaten „Nun ist das Heil“ und „Es erhub sich ein Streit“. Der Dresdner Kreuzchor (unter derselben Leitung) wird singen: die Doppelchor-Motetten „Singet dem Herrn“, „Fürchte dich nicht“, „Komm, Jesu, komm“, „Jesu, meine Freude“, „Der Geist hilft“, „Ich lasse dich nicht“ (Joh. Christoph Bach), sowie die Kantaten: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, „Nun kommt der Heiden Heiland“, „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht“ und „Christ lag in Todesbanden“.

Ein Abend der Kantoreigesellschaft der Versöhnungskirche Dresden war den deutschen Meistern des 16. und 17. Jahrh. gewidmet. Das sehr schön durchgeführte Programm brachte u. a. Werke von Joh. Walter, Leonhard Lechner, Gumpeltzhaimer, Sweelinck (3 Psalmen) und H. Schütz (Psalm 98 f. 8st. Doppelchor u. a.) Leitung: Kantor Alfred Stier.

Unsere Leser werden es begrüßen, wenn wir künftighin, soweit nötig, auch die Vesperprogramme des Dresdener Kreuzkirchenchores unter seinem trefflichen Prof. Otto Richter veröffentlichen:

13. Juni. Zum 400jährigen Gedächtnistage der Trauung Luthers: Bach, Präludium und Fuge in G-Dur. 2 Chorgesänge von Heinr. Isaak und Eccard (Hochzeitslied) und 2 geistl. Minnelieder aus dem Jenaer Liedercodex von Spervogel (12. Jahrh.) und Meister Zilies von Sayn (13. Jahrh.); Moritz Hauptmann, „Ich und mein Haus“ (Trauungslied für Chor und Solostimmen).

21. Juni. Bach, C-Dur-Tokkata f. Orgel. Solokantate „Jauchzet Gott in alle Lande“ und Motette „Singet dem Herrn.“

4. Juli. Brachte ebenfalls Werke von Bach.

Das angekündigte Bach-Jahr der Martin-Luther-Kirche in Dresden ist unter reger Anteilnahme der Dresdner musikliebenden Kreise planmäßig durchgeführt. Es ist wohl das erstenmal, daß ein derartig weit ausholender Plan der praktischen Bachpflege und musikalischen Volkserziehung zur Ausführung gekommen ist. Es kamen im einzelnen 74 Werke von Joh. Seb. Bach und 24 Werke von andern Mitgliedern des Bachschen Geschlechts zur Aufführung, die sich verteilen auf 2 Konzerte mit Orchester, 7 Vespern (davon 6 mit Orchester), 48 Gottesdienste (davon 6 mit Orchester), 1 Einführungsabend und 2 weltliche Veranstaltungen mit Orchester. Mit Ausnahme der Konzerte waren alle Veranstaltungen unentgeltlich. Genannt seien von Werken sonstiger Bache: Joh. Nikolaus Bach: Kyrie aus der Messe in E, von Joh. Bernhard Bach: 1. Suite für Sologeige und Orchester, von Joh. Ernst Bach: Passionsoratorium, von Joh. Christoph Friedr. Bach: Idyllenoratorium „Die Kindheit Jesu“. Als Ausführende waren die beiden Chöre der Martin-Luther-Kirche (Römhild-Chor und Kirchenchor), ein für das Bach-Jahr gegründetes Kammerorchester Dresdner Künstler, sowie zahlreiche Dresdner und auswärtige Solisten beteiligt. Die Leitung und Vorbereitung der Aufführungen lag in den Händen von Richard Fricke.

GERA. Das Reußische Theater brachte in der vergangenen Spielzeit an Opern zum erstenmal: „Seelewig“ von Staden, „Otto und Theophano“ von Händel, „Pique Dame“ von Tschaikowsky (in einer Bearbeitung von Dr. Ralph Meyer), „Jenufa“ von Janacek, „Schirin und Gertraude“ von Graener (in einer neuen Bearbeitung des Komponisten), „Der Prinz wider Willen“ von Otto

Lohse, „Alkestis“ von Wellesz und (mit der Tanzgruppe des Theaters) „Der Dämon“ von Hindemith. Musikalisch wurden die Aufführungen geleitet von Generalmusikdirektor Dr. Ralph Meyer, I. Kapellmeister Adolf Wach, Albert Bittner und Josef Zosel. Die Spielleitung sämtlicher Werke führte Hanns Schulz-Dornburg.

In den Konzerten der Reußischen Kapelle (Leitung: Prof. Heinrich Laber und Dr. Ralph Meyer) kamen an neueren Werken zur Aufführung: Apokalyptische Sinfonie von Waltershausen, Don Juan von Braunfels, Feuerwerk von Strawinsky, Giacona gotica von Dopper, zwei Studien zu Dr. Faust von Busoni, Variationen über ein russisches Volkslied von Graener, ferner eine Richard Strauß-Feier und eine Reihe älterer Werke.

ITZEHOE. Schleswig-holsteinische Kirchenmusikwoche. In Itzehoe, der kaum 20000 Einwohner zählenden Stadt der holsteinischen Westküste, fand kürzlich wieder eine musikalische Aufführung statt, die den Ruf dieses Städtchens als mit großem Eifer der ernsten Musikpflege huldigend, aufs neue verbreitete.

In der letzten Juniwoche hatte hier der Verein zur Pflege kirchlicher Musik in Schleswig-Holstein zu seiner vierten Jahrestagung eingeladen. Das Festkonzert unter Leitung des rührigen und begabten Gymnasial-Musiklehrers Spreckelsen war dem Andenken Johann Sebastian Bachs gewidmet. Es bot neben reinen Instrumentalvorträgen a-cappella-Chöre und die drei Kantaten Nr. 51 „Jauchzet Gott in allen Landen“, Nr. 85 „Ich bin ein guter Hirte“, und Nr. 104 „Du Hirte Israel, höre“, von denen die Wiedergabe der letzten glattweg als mustergültig bezeichnet werden muß. In die Ausführung teilten sich: Rose Walter-Berlin (Sopran), Valentin Ludwig-Berlin (Tenor), Josef Hauschild-Berlin (Baß), Liesche-Flensburg (Orgel), Zillinger-Schleswig (Cembalo), Dzuba-Itzehoe (Cello), dazu der Itzehoer Konzertchor und das Orchester. Außerdem brachte die Tagung mehrere große liturgische Gottesdienste, zwei musikalische Morgenandachten, sowie an Vorträgen: Pfarrer Plath-Essen „Die Vereinheitlichung des evangelischen Chorals“, Organist Liesche-Flensburg „Chorliteratur“, und Musikdirektor Johannsen-Kiel über „Chorleitung“ mit anschließenden Übungen.

An auswärtigen Künstlern gastierten bei uns im vorigen Winter Elisabeth Schumann, Josef Pembaur, Kulenkampf, das Wendling-Quartett, und das gesamte Kieler Orchester unter Prof. Stein, dazu die qualitativ hochwertigen Eigenkonzerte des Itzehoer Konzertchors und der Itzehoer Liedertafel, die beide unter Spreckelsens Leitung stehen (u. a. Beethoven, Chorphantasie mit Kurt Schubert-Berlin und Brahms, Alt-Rhapsodie). Den Abschluß bildete die Aufführung des in vielerlei Hinsicht hochinteressanten Verdischen Requiems, bei dem Berliner Solisten von Ruf, wie Rose Walter, deren Sopranpartie unbeschreiblich schön war, Anna Reichner-Feiten, Valentin Ludwig und Felix Reuter sowie die Hamburger Philharmoniker mitwirkten. Die Meisterung des ungemein schwierigen Werkes, dem ein großer Aufführungskörper von 200 Mitwirkenden zur Verfügung stand, durch den kaum 26 jährigen Spreckelsen war ausgezeichnet. -efis.

ZEITZ. Kunstgenüsse erlesener Art wurden uns in der verflossenen Konzertsaison wieder vom Konzertverein geboten. Aus der Fülle der Darbietungen möchte ich in erster Linie diejenigen des Dresdener Streichquartetts hervorheben. An einem anderen Abend errang Prof. Hintze-Reinhold mit dem packenden Vortrag von Schuberts Wanderer-Fantasie großen Beifall. Von den letzten Konzerten sei vor allem des Liederabends von Anni Quistorp gedacht, der durch die Mitwirkung von K. Hermann (Viola) und Weitzmanns vollendete Klavierbegleitung wesentlich verschönt wurde. Als interessante Neuerscheinungen wies das Programm eine Reihe wirkungsvoller Smigelski-Lieder auf. — Das nach der Inflationszeit wieder neuerstandene städtische Orchester beschränkte sich im wesentlichen auf einige Konzerte mit Gastdirigenten. U. a. erschien Richard Wetz mit seiner 2. Sinfonie, einem gedankenreichen, in glanzvollen Farben gehaltenen Orchesterwerke. Weniger vertraut zeigte sich die Kapelle hingegen mit Schumanns poesievoller d-Moll-Sinfonie, deren Wiedergabe noch manchen Wunsch offen ließ. t.

AUSLAND:

BOLOGNA. Im Teatro del Liceo wird im November die italienische Erstaufführung von Strauß' „Intermezzo“ in italienischer Sprache unter der Direktion Mestres stattfinden. Musikal. Leitung: Kapellmeister Alwin von der Wiener Staatsoper.

CHARKOW (Ukraine). Eine ukrainische Staatsoper in Charkow. Das Volkskommissariat für Volksaufklärung der Ukraine hat in seiner Sitzumg vom 23. April beschlossen, vom Anfang des nächsten Budgetjahres eine ukrainische Staatsoper zu organisieren. Zum Direktor der Oper ist der Schauspieler des Staatstheaters Karhalskyj ausersehen, zum Kapellmeister soll L. Steinberg ernannt werden. Es wird außerdem ein künstlerischer Beirat ins Leben gerufen. Für die Oper sind bereits bekannte Kräfte der Moskauer Oper gewonnen. Z. Kuz.

HELSINGFORS. Der finnische Chor „Suomen Laulu" hat anläßlich seines 25jährigen Bestehens vier große Bachkonzerte in der Johannis-Kyrka veranstaltet. Zur Aufführung gelangten: die Matthäuspassion, H-Moll-Messe, Magnificat und die Kantate „Christ lag in Todesbanden".

LENINGRAD. Hier wurde ein deutsch-russischer Musikverein gegründet, der sich die Aufgabe stellt, klassische Tonkunst, vorzugsweise aber geistliche Musik zu pflegen. Aufführungen von Mendelssohns „Elias" und Haydns „Jahreszeiten" fanden bereits statt.

In der kommenden Saison soll eine vollständige Aufführung des „Ringes" stattfinden.

Die Russische Philharmonie begibt sich nach Paris, um während der Ausstellung eine Reihe von Konzerten zu geben. Unter anderem sollen baschkirische, kirgisische, tatarische und ukrainische Volkslieder zur Aufführung gelangen.

Das erste sinfonische Ensemble organisiert eine ethnographisch-musikalische Expedition zwecks Sammlung tscherkessischer Volkslieder. Z. K.

PRAG. Am tschechischen National-Staatstheater gelangte Lortzings „Zar und Zimmermann" zur Erstaufführung. — Das deutsche Theater brachte knapp vor Torschluß eine gelungene Neueinstudierung der prächtigen Spieloper „Die Opernprobe" von Lortzing und der komischen Oper „Die Nürnberger Puppe" von Adam heraus. E. J.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

XIII. Deutsches Bachfest in Essen.

In Essen und seiner ganz erstaunlich musikalisch rührigen Umgebung ist Bachsche Kunst keine Programmseltenheit; aber eine eigentlich traditionelle Bachpflege existiert doch noch nicht, trotz der zahlreichen kirchenmusikalischen Gesang- und Bachvereine. Die allen musikalischen Problemen der Vergangenheit und Gegenwart zugewandte Tätigkeit führt vor allem bei kleineren Chören zu einer Zersplitterung der Kräfte und läßt deshalb in den meisten Fällen mehr oder weniger stark eine stilechte Einfühlung und die grade bei Werken Bachs und Händels so überaus notwendige Gesamttechnik vermissen, die Grundlage jeder fruchtbringenden Darbietung sein muß. Aus der Erkenntnis dieser als eng begrenzt erscheinenden Lokalbedürfnisse heraus ist es besonders dankenswert amzuerkennen, daß das 13. Deutsche Bachfest der neuen Bachgesellschaft Essen als Festort wählte, wird doch dadurch, und das wollen wir als ein Hauptergebnis des Festes erhoffen, gerade der kirchenmusikalischen Arbeit bestimmter als bisher Ziel und Richtung gegeben werden können. Auch der Pflege Bachscher Instrumentalmusik, vor allem seiner Hausmusik, dürften dadurch neue aneifernden Impulse zugeführt sein. Und wenn wir dann noch des politischen Zusammenhanges gedenken, dann bedeutet dieses Bachfest anläßlich der Jahrtausendfeier der Rheinlande mehr als ein Bekenntnis zur hohen Kunst eines Bach; darüber hinaus ist es ein offnes Treugelöbnis zur kulturstarken deutschen Nation. Auch diese Stärkung tut not. Daß sie uns diese Festtage gebracht, muß jeder Teilnehmer nicht nur einmal, sondern des öfteren tief empfunden haben. So ist des Segens zweierlei: Einmal die gekräftigte Liebe zu des großen Kantors Werk, zum andern das Bewußtsein der unerschöpflichen kulturellen Kraft des Deutschtums und damit zusammenhängend die Hoffnung eines freiheitbringenden Aufstieges aus all dem Elend dieser Tage.

Ein Kantatenabend, ein Festgottesdienst, ein Orchesterkonzert, ein Orgel- und a-cappella-Konzert des Thomanerchores, eine Kammermusik und endlich als Schluß des Ganzen eine Aufführung der Johannespassion bildete die Folge. Alles im allem genommen etwas viel und reichlich in der kurzen Spanne von drei Tagen. Es ist nicht ratsam, und das mag die Lehre daraus sein, alles in solcher Menge aufzutischen. Ermüdung und Übersättigung, denen selbst der größte Enthusiast erliegen muß, verringern die Aufnahmefähigkeit — und auch Freudigkeit, so daß die Tiefe des Eindrucks durch den Wunsch, daß das Ende da sei, leider etwas beeinträchtigt wird. Also in Zukunft nicht zuviel, auch des Guten nicht. Daß es nur solches gab, zeigen die Einzelprogramme, die nach Auswahl und Zusammenstellung wirklich mustergültig waren.

Eingeleitet wurden die Veranstaltungen durch ein Orgelkonzert des hauptamtlichen Organisten an der Reformationskirche, des noch jungen, aber sehr tüchtigen und vielversprechenden Rudolf Czach. Es war ein feinsinniger Gedanke dieses Künstlers, mit Werken über B-A-C-H von Albrechtsberger bis Reger die Festesstimmung vorzubereiten und anläßlich der 175jährigen Wiederkehr von Bachs Todestag der fundamentalen Bedeutung dieses Meisters eine vornehme Huldigung darzubringen. Auf welcher Höhe Czachs Orgelkunst steht, zeigte auch der Vortrag des Es-Dur-Präludiums und Fuge, worin der Kantatenabend seinen Auftakt fand. Die wohl erklärliche, leichte Nervosität seines Spieles fiel bei dieser Gelegenheit nicht dermaßen schwer in die Wagschale, daß man daraus Nachteiliges konstruieren könnte. Doch darf hier die Hoffnung ausgesprochen werden, daß er in seinem Streben zur Vervollkommnung

recht viel Vorbildliches von seinem doch noch größeren Kollegen an der Thomaskirche in Leipzig Günter Ramin lernend zur Kenntnis genommen.

Herr, deine Augen sehen auf den Glauben — Schmücke dich, o liebe Seele — Jesus schläft, was soll ich hoffen — O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe — waren die vier Kantaten des ersten Abends. Bach, der unerbittliche, alttestamentliche Bußprediger, der in seiner Hoffnung auf die himmlischen Freuden Glückselige, der im Vertrauen auf die Hilfe in der Erdennot Getröstete, der von irdischer und himmlischer Liebe Durchtränkte erfüllt hier sein Apostolat der Musik. Der Essener Musikverein brachte alle Werke zu eindrucksvoller Wiedergabe, die stellenweise an Schwung und innerer Wärme das bei weitem übertraf, was wir sonst unter M. Fiedlers Leitung an Gutem in Essen gewohnt sind.

Die Bedeutung des Festgottesdienstes mit großer Kirchenmusik lag darin, daß er allen denen eine Gabe brachte, die aus zeitlichen und finanziellen Gründen den eigentlichen Konzertveranstaltungen fernbleiben mußten. Die beängstigende Fülle des Gotteshauses zeigte, wie tief das Bedürfnis weiter Volkskreise nach musikalischer Belebung unsrer erstarrten, teilweise langweilenden Gottesdienste ist. Hier fand Bachs Apostolat eine ursprüngliche Erfüllung. Der Bachverein, der unter Leitung Gustav Beckmanns während der 30 Jahre seines Bestehens schon eine Fülle dieser Kunst ausgoß, war der geeignetste Faktor für diese Veranstaltung. Die Höhe seiner Chorkultur ist hier zur Genüge bekannt und hat nicht umsonst eine zahlreiche Anhängerschaft. Nur dürfte der Dirigent durch eine gleichmäßigere Frische seiner Dirigierbewegungen dem Vortrage noch mehr Plastik und Lebendigkeit verschaffen. — Lobe den Herrn, meine Seele — (Eingangschor) — das Kyrie aus der F-Dur-Messe — die Solokantate: Siehe, ich will Fischer aussenden — und Teile aus: Wachet auf, ruft uns die Stimme — sprachen hier mit jener Eindringlichkeit zu den Hörern, für die Prof. D. Smend warme, werbende Worte für Aufgabe und Arbeit in der Kirchenmusik, speziell der Bachs, fand, so daß in den Herzen derer, die der Kirche äußerlich fernstehen, Weckung eines schlummernden Bedürfnisses die schönste Frucht dieses Gottesdienstes gewesen sein dürfte. — Nach „Wachet auf" bedeutete der Vortrag der Passacaglia eine stilistische Entgleisung, obwohl sich Beckmanns Orgelkunst dabei noch auf respektabler Höhe zeigte.

Aus der Folge des Orchesterkonzertes, in dem Fiedler mit seinem über die Maßen in Anspruch genommenen Getreuen das Bachsche Evangelium berufen verkündete, sei als Höhepunkt das A-Moll-Konzert für Klavier, Flöte und Violine erwähnt, das durch A. Busch, Emil Prill und Georg Schumann in jener Künstlerschaft zu Gehör kam, die ganz im dem Werke aufging. Anmutigen Abschluß brachte die mit ihren volkstümlichen Naturklängen durchsetzte Gelegenheitskantate: Was wir behagt, ist nur die muntre Jagd.

Ebenso wie diesem Konzerte drückten Busch und Prill, zu denen sich am Cembalo die eminent musikalische Julia Menz und Christ. Döbereiner mit seiner warmsingenden Gambe gesellten, der Kammermusik des II. Tages ihren Stempel auf, so daß der Eindruck, abgesehen von der unter einem Mißgeschick stehenden Kaffeekantate, vor allem durch die gradezu ekstatische Wiedergabe des IV. Brandenburg. Konzertes in G-Dur, ein solch gewaltiger war, daß die Zuhörerschaft alle Mitwirkenden mit spontan sich kundgebendem, nicht endenwollendem Beifall überschüttete. Das war Kunst aus erster Quelle. Und es wäre zu wünschen, daß dieses Eindrucks alle die teilhaftig geworden wären, die immer noch nicht einsehen wollen, daß Kunst höchste — allerhöchste Offenbarung bedeutet.

Den Abschluß des II. Tages bildeten in der Kreuzeskirche die Weihestunden bei den Thomanern, mit Günter Ramin an der Orgel. Gesangskunst und Bachstil in vollkommenster Vollendung bot Straube mit seinen Thomanern, so daß der Ergriffenheit und dem Staunen alle gewöhnlichen Maße versagten. Neben Bach mit den Motetten: Jesu, meine Freude — Singet dem Herrn — kam hier als einzige Ausnahme Johann Bach mit seiner Motette: Unser Leben ist ein Schatten zu Gehör. — Günter Ramins Orgelspiel ist von durchsichtigster Klarheit, Feinheit und seelischer Vertiefung, und wir können uns keinen berufeneren Verkünder und Werber Bachscher Orgelkunst denken. Der Morgen des 3. Tages war geschäftlichen Beratungen der N.B.G. gewidmet, an die sich ein Vortrag des jungen Forschers Wolfgang Graeser über „Bachs Kunst der Fuge in ihrer wahren Gestalt" anreihte. Ein abschließendes Urteil über den Wert dieser Abhandlung wird erst die Veröffentlichung in dem Bachjahrbuch ermöglichen.

Und nun kam das Ende, das heiß ersehnte. Noch einmal eine Anspannung aller Kräfte der Mitwirkenden und Hörer; denn es galt, durch die Johannespassion dem Ganzen einen krönenden Abschluß zu geben. Die Vermittlung durch den Musikverein stand auf mustergültiger Höhe und brachte durch die Abrundung und Geschlossenheit der Chorleitungen, besonders im II. Teil, recht lebhaft zum Bewußtsein, daß eine Aufführung durch ihre Wiederholung (1. Auff. um Ostern d. J.) nur gewinnen kann. Und das mögen all die Chöre zur Notiz nehmen, die sich in der Zahl der Neuaufführungen gradezu überstürzen.

Aus der großen Zahl der mitwirkenden Solisten seien, soweit noch nicht geschehen, noch erwähnt:

Lotte Leonhard, Marta Adam, Martin Abendroth, Dr. Wolfg. Zeuner-Rosenthal, August Richter, May und Bill Fiedler (die beiden letzten paßten nicht so recht in den anspruchsvollen Rahmen eines Bachfestes; auch Richter gab merkwürdigerweise ungleichwertige Eindrücke), dazu das städt. Orchester mit seinen recht respektablen Solokräften, Fr. Pothmann an der Orgel und Alfons Dressel als zuverlässiger, fein sich anschmiegender Cembalist. Über allem stand Max Fiedler, der alte Pultmeister, von einer Arbeitsfreude und jugendfrischen Begeisterung getragen, die bewundernswert war. Seine Einstellung zu Bach hat durch die monatelange Vorarbeit eine glückhafte Korrektur erfahren, die mit Freuden zu buchen ist. Erfährt doch dadurch des überragenden, abgeklärten Taktstockkünstlers Persönlichkeit eine wertvolle, gerade in unserer musikalisch schwankenden Zeit notwendige Ergänzung und noch festere Verankerung im absolut Wertvollen. Ihm gebührt und galt der Löwenanteil des Dankes, der sich in den verschiedensten Formen vornehm taktvoll in erfreulicher Herzlichkeit kundgab.

Nun noch ein Schlußwort. Der großen Öffentlichkeit, vor allem den breiten Volksschichten war Bach leider nur im Festgottesdienst zugänglich. Und das ist ein Minus des Festes. Die ständige Bachgemeinde solcher Tage hat ihre Fühlung mit diesem Meister. Aber was not tut, ist die Durchtränkung unsres Volkes mit Bachscher Kunst. Diese vornehmste Aufgabe der Bachpflege muß bei künftigen Bachfesten mehr als bisher Berücksichtigung finden. Der Hunger nach dieser Kunst ist da; das hat der Andrang zum Gotteshaus bewiesen. Der Boden ist bereit; er harrt nur des auszustreuenden Samens.

W. Schaun-Essen.

Internationale Musiktage in Bad Homburg (I. Deutschland, 13.—15. Juli)

Der zielbewußten und rührigen Initiative Dr. Julius Maurers ist es in erster Linie zu verdanken, daß die durch widrige Zeitverhältnisse so schnell nach dreijährig steigendem Glück und Erfolg wieder vernichteten „Homburger Kammerkonzerte für zeitgenössische Kunst" von neuem ihre Auferstehung feiern, und zwar mit nicht geringerem Gelingen als ehedem. Mit großem Geschick und guten Geschmack hat Maurer hier eine anerkennenswerte Leistung zuwege gebracht, die den „englischen" (vielleicht auch „holländischen") Tagen im Spätsommer mit gesteigertem Interesse entgegensehen läßt; nicht als ob man hiermit der Propaganda internationalistischer Spekulation und Kunstverwässerung dienen wolle, es ist die Auswertung des Internationalen in seiner gesunden Berechtigung und Vernünftigkeit, d. h. im Sinne einer aus bodenständiger, volksgenährter Kraft erwachsenen Kunst, die in ihrer absoluten Güte an keine Landesgrenzen gebunden ist. Und ebensowenig ist mit „zeitgenössischer" Pflege jene totgeborene radikalistische Abwegigkeit rein artistischer Experimente gemeint, sondern das gesunde, wurzelechte Treiben und Blühen der Gegenwart, das fraglich vorhanden und das nur allzuoft von einem schier undurchdringlichen Dickicht der Verständnislosigkeit oder Unwissenheit umwuchert. — Maurer hat im großen ganzen mit glücklicher und findiger Hand sein Programm zusammengestellt, wenn auch nicht jedes Werk gleich pfundweise mit Neuheit und Originalitäten gewogen sein will, ein Wahn, der ohnehin in unserer Zeit schon heillose Verwirrung und Verirrung angestiftet. Und die Erfahrung lehrt, daß der größte Fortschritt meist nicht dort zu finden ist, wo man es mit aller Gewalt drauf angelegt hat!

Was den aufgeführten Werken durchweg gemeinsam war, das ist der vorherrschend musikantenhafte Zug, die Lust frischen, unentwegten Musizierens, das keine Balken von Programmen und äußeren Erregungsmitteln braucht. Dieser stets wachsende Zug einer Umkehr zur absoluten Musik ist ohne Frage eines der erfreulichsten Zeichen unserer Zeit. Selbst in der Kammermusik war dieser Geist nicht mehr in seiner reinen Kraft lebendig! — Der erste Tag brachte außer Pfitzners Klavierquintett (op. 23) sowie Liedern von Zilcher und Windsperger ein Streichquartett (op. 65) von P. Graener, von dem auch noch das Divertimento für kleines Orchester (op. 67) zu Gehör gelangte, dem ohne Frage in seiner geistvollen, feinsinnigen Gestaltung der Vorzug gebührt. — Von den Solisten dieses Tages sei außer dem beachtenswerten Frankfurter Streichquartett und der geschmackvollen Liedersängerin Gertrude Weinschenk besonders Maria Proelss als eine tüchtige Pianistin von gewandtem Können hervorgehoben, doch an Charme und Feinheit der Gestaltung von Else Müschenborn (Köln) noch übertroffen, die außer den kleinen Solostücken für Klavier von Heinr. Lemacher zusammen mit Hans Bassermann zwei Violinsonaten spielte, die eine, ein reifes und gehaltvolles Werk, von Max Laurischkus, die andere eine Neuheit des unlängst rühmlich bekannt gewordenen Kurt Thomas, der sich hier in diesem op. 2 (E-Moll) von einer überaus liebenswürdigen, freundlichen Seite zeigt, obwohl man einzelnen Teilen einen größeren Tiefgang und Kontrastwechsel wünschen möchte. Weniger zugänglich erwies sich E. Bohnkes Solo-Violinsonate (op. 13, 1), über deren Sprödigkeit und Längen hinaus auch Bassermanns scharf geprägtes Spiel nicht zu fesseln vermochte. Dankbarer war seine Aufgabe in H. Tiessens Totentanzmelodie (op. 29) die freilich den Strauß-En-

thusiasten und gelehrigen Schüler noch auf Schritt und Tritt erkennen läßt, wogegen das Orchester-Rondo (op. 21; komponiert 1915, umgearbeitet 1924!) weit mehr persönliche Eigenart und Haltung verrät und gleichfalls von unbestrittener Wirkung ist. Voraus ging Joseph Haas mit seiner jüngsten Variationen-Suite über ein altes Rokoko-Thema (für kleines Orchester, op. 64), einer Schöpfung reinster Musikantenfreude, urwüchsig und geistvoll, frisch und beschwingt; schließlich noch eine Neuheit von Walt. Braunfels, d. h. ein älteres Werk, das teils um-, teils neubearbeitet hier zur Uraufführung gelangte unter dem Titel: „Neues Federspiel" (nach Versen aus „Des Knaben Wunderhorn" für eine Singstimme mit Begleitung eines Kammerorchesters); die Wirkung ist nicht einheitlich: die verschiedenen kleinen Vogellieder, die Braunfels hier zu einem Kranz vereinigt, leiden unter der durchgängig lyrischen Gleichatmigkeit, die den notwendigen Wechsel vermissen läßt. Manches bleibt blaß und eindruckslos, anderes aber ist von unnachahmlicher Schönheit und rührenden Schlichtheit (so in „Turteltaub" und „Kohlmeise"), zumal auch Rose Walter mit ihrem herrlichen Sopran zu einer idealen Mittlerin dieser Gesänge ward. Lossen-Freytag.

Die Stadt M.-Gladbach feierte vom 4.—6. Juli im Rahmen der Jahrtausendfeier der Rheinlande ein dreitägiges Musikfest. Das erste Konzert brachte Werke bewährter rheinischer Komponisten, die auf traditionsmäßigen Bahnen wandeln und deshalb von allen gern gehört werden. Als Auftakt erklang Hermann Ungers fünfteiliges Orgelkonzert, von Heinrich Boell-Cöln trefflich gespielt; der Komponist zeigt Größe und Geschlossenheit in der Verarbeitung erhabener Gedanken, denen es an zarteren Stimmungsgegensätzen in den Mittelsätzen nicht fehlt. Ewald Strässer leitete selbst seine 2. Sinfonie in D-Moll, ein liebenswürdiges Werk, das in romantischen Farben schillert und in eine edle Form gegossen ist. Heinrich Lemacher zeigt in seinem 29. Psalm für Chor, Solo und Orchester eine gewandte kontrapunktische Satzweise. Der Cäciliachor unter Generalmusikdirektor Gelbkes zielbewußter Führung und der Bassist Michael Gitowsky, der über eine prachtvolle Stimme verfügt, verhalfen dem klangschönen Werk zu wirkungsvollen Steigerungen. Das darauffolgende Kammermusikkonzert bot in der Hauptsache Proben aus dem Schaffen Gladbacher Tonsetzer. Hans W. David, für dessen Quartett das Grevesmühl-Quartett-Duisburg sich aufs wärmste einsetzte, verläßt ebenfalls nicht den Boden überlieferter Regeln; er erfreut durch Knappheit der Form und eingängliche Themen, die in gutklingendem Quartettsatz verbunden sind. Robert Bückmann bringt in seinem Trio für Klavier, Violine und Violoncello neuartigere Klänge; das 4sätzige Werk schimmert in reizvollen Farben, ist rhythmisch fesselnd und bewegt, und weist einen großen Reichtum ungekünstelter Einfälle auf. Der Komponist selbst war im Verein mit den Herren Heinr. Grevesmühl und Otto Hedler seinem Werk ein ausgezeichneter Interpret. Auch Josef Eidens-Aachen fesselte mit zwei tiefempfundenen Balladen nach russischen Volksliedern. Frau Erler-Schnaud, vom Komponisten begleitet, gestaltete die stimmungsvollen Gesänge aufs eindrucksvollste. Weniger natürlich mutete die Liedfolge zu op. 4 von Walter Berten, an; Henny Wolffs geschmeidiger Sopran wurde den schwierigen Sprüngen der melodischen Konturen mit erstaunlicher Sicherheit Herr. Als drittes Konzert machte ein Beethoven-Abend den würdigen Beschluß des Musikfestes. Frau Erler-Schnauds warmer Alt brachte die große Ode „An die Hoffnung" ergreifend zu Gehör. Die 3. Leonoren-Ouvertüre erlebte eine fein abgetönte Wiedergabe und die „Neunte" des großen Rheinländers bildete eine Glanzleistung unseres Orchesters. Das treffliche Solistenquartett Henny Wolff, Anna Erler-Schnaud, Anton Maria Popitz und Michael Gitowsky im Verein mit dem stimmsicheren Cäciliachor, der sich an Tonschönheit und Reinheit übertraf, gaben dem Schlußchor den nötigen Jubel, dem sich begeisterte Huldigungen für den unermüdlichen Leiter des Gladbacher Musiklebens, Hans Gelbke, anschlossen. B.

Im September veranstaltet die Neue Bachgesellschaft ein Bachfest in Cöthen, bei dem in drei Konzerten in erster Linie Werke aus der Cöthener Zeit (1717—23) zur Aufführung kommen werden. Musikalische Leitung: Franz von Hoeßlin, Dessau.

Auch in München soll im Herbst ein Bachfest unter Leitung Chr. Döbereiners stattfinden, das vorwiegend Instrumentalkompositionen in Originalbesetzung bringen soll.

Am 20. und 21. Juni fand in Kronach (Oberfr.) ein gutbesuchtes katholisches Kirchenmusikfests statt.

In Marseilles fand ein großes Chopin-Fest statt, bei dem u. a. eine Gedenktafel an dem Hotel angebracht wurde, in dem Chopin drei Monate lang sich aufhielt.

KONSERVATORIEN UND UNTERICHTSWESEN

Als westfälische Akademie für Bewegung, Sprache und Musik eröffnet am 15. Sept. die Stadt Münster unter Rudolf Schulz-Dornburg ihre bisherige Musikhochschule. Wohl zum ersten Mal wird hier versucht, die drei Ausdruckskünste in drei selbständigen Abteilungen an einer Anstalt zusammenzufassen.

Um die so notwendige Förderung des Nachwuchses für die deutschen Konzert- und Theaterorchester bemüht sich die Orchesterschule des Staatskonservatoriums in Würzburg unter Direktor H. Zilcher auf ganz vorbildliche Weise. Hand in Hand mit einer gediegenen solistischen Ausbildung des Schülers geht unter Assistenz der Lehrer dessen Mitwirkung in dem künstlerisch hochstehenden Konservatoriumsorchester, das mit seinen alljährlichen Winterkonzerten, kleineren Konzertreisen u. a. eine rege Tätigkeit entfaltet. Eine vorbereitende Vorschule sowie ein praktisches Jahr nach erfolgtem Reifezeugnis im Orchester des Würzburger Stadttheaters dienen zur Ergänzung. Besondere Aufmerksamkeit ist auch der Heranbildung tüchtiger Bläser gewidmet, wie auch alljährlich von Gönnern der Anstalt mehrere Blasinstrumente für würdige Schüler gestiftet werden. Durch Studienbeihilfen, Stipendien u. a. wird den Schülern ihre wirtschaftliche Lage erleichtert.

Der IX. Stimmbildungskurs, Nürnberg, v. 13.—18. Juli 1925. Heinrich Frankenberger, der bekannte Nürnberger Stimmbildner, lud vom 13.—18. Juli 1925 zu seinem IX. Ferienkurs ein mit dem Motto: „Gesang als schöpferisches Erleben". Einen längeren Bericht hierüber entnehmen wir folgende Sätze: „Sein Ziel ist zunächst nicht aktive musikalische Betätigung, sondern „Wecken der Sehnsucht nach dem seelisch-geistigen Verständnis der letzten Tiefen der Kunst, Erzeugen der inneren Schwingungsfähigkeit des Hörers". Erst schöpferisches Erleben des Tones, der Melodie, des Liedes, dann bewußtes Mit- und Nachschaffen des wort- und tondichterischen Kunstwerkes. Nicht Tonwort, Solmisation u. a. „musikalische Disziplinen" sind für ihn das Elementarste und Wichtigste, sondern die Sprache, der Laut, die Tonbildung im Sinne dichterisch nachschaffender, schöpferischer Arbeit. Erst solle man den Ton schöpferisch gestalten lehren, dann das Zeichen hierfür setzen. Also „Abkehr von der verständnismäßig musikalischen Einstellung und Rückkehr zum geistig-dichterischen Leben in der Musik." Grundlegend hierzu ist ihm die Weckung und Pflege der Phantasie, des Schönheitssinnes und des Gefühls. Da F. seine Erziehungsziele und -wege einer musikalischen Volksbildung in seinem eben erschienenen Büchlein „Gesang als schöpferisches Erleben" (Verlag Oldenburg) niedergelegt hat, so sei zur näheren Kenntnis seiner Berufsauffassung auf dieses verwiesen.

Das reichhaltige Programm der vom 29. Sept. bis 2. Okt. d. J. in Erlangen stattfindenden 55. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner ist jetzt erschienen und kann von dem 1. Vorsitzenden, Prof. Dr. Otto Stählin, Erlangen, Rathsbergerstr., erbeten werden. Wir weisen nochmals auf die, den Kongreß erstmals angegliederte Abteilung für Musikwissenschaft hin, die als geschlossene Disziplin vertreten ist. Außerdem findet u. a. noch ein Orchesterkonzert mit historischen Klavieren sowie die Aufführung eines scherzhaften musikalischen Zwischenspiels: „Pimpione und Vespetta, Die ungleiche Heyrat oder Das Herrschsüchtige Cammer-Mädgen" von Telemann (bearb. von Dr. G. Becking) statt.

Bei der IV. Schulmusikwoche, die von dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin, und der Oberschulbehörde Hamburg vom 4.—10. Oktober in Hamburg veranstaltet wird, werden u. a. folgende Vorträge stattfinden: Ministerialdirektor Kaestner: „Schule und Freude", Prof. Hermann Abert: „Die Musikgeschichte in der Schule", Prof. Karl Thiel, Berlin: „Die Ausbildung der Musiklehrer für höhere Schulen", Prof. Dr. Hans Freyer, Leipzig: „Musik und Erziehung" und Prof. Gurlitt, Freiburg: Der Bildungswert alter und neuer Musik in der Schule".

Anmeldungen sind an die Oberschulbehörde Hamburg 36 zu richten.

Die Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart veranstaltete in der zweiten Julihälfte zwei Sonderkurse für Gesanglehrer an den höheren und Volksschulen, die, wie die gesamte Stuttgarter Presse hervorhebt, von großer Bedeutung für das württ. Schulmusikleben gewesen sind. Von auswärtigen Musikwissenschaftlern waren Prof. Dr. Karl Hasse, Tübingen, Prof. Dr. H. J. Moser, Heidelberg und Dr. Benedik, Halberstadt (Eitzsches Tonwort) mit der Harslebener Schulklasse unter Lehrer Strube vertreten, von den Lehrern der Hochschule Dr. Hermann Keller, Prof. Paul Otto Möckel, Catharina Bosch-Möckel und Thusnelde Fetzer.

Die Hochschule selbst beschloß ihr Semester mit vier öffentlichen Konzerten, von denen eines Joh. Seb. Bach gewidmet war.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Für den Herbst ist die Gründung einer Busoni-Gesellschaft geplant.

Der deutschösterreichische Autorenverband plant in der kommenden Saison Konzerte zugunsten der Erbauung der Wiener Ton-

halle. Die gesamte Künstlerschaft des In- und Auslandes kann sich bei diesen Tonhalle-Konzerten beteiligen. Anmeldungen sind umgehend mit Rückantwortporto zu richten an die Leitung des Verbandes; Musikdirektor Ignaz Herbst, Bundesrat vom „Österr. Musik- und Sangesbund", Wien XV, Postamt 101, Postfach 4.

Komponisten und Musikverlagen mit neuen Werken aller Art, Gastdirigenten, Vokal- und Instrumentalsolisten und -solistinnen, Schriftstellern, Vortragenden, Kammermusikgesellschaften und Gesangvereinen (auch Einzelauftreten) bietet sich Uraufführungs- oder Auftrittsmöglichkeit bei dem mit zirka 100 Musiker starkem Orchester und Massenchören. Einsendungen von Werken können nur bei vorheriger Anfrage mit Rückantwortporto betreffs der Aufführungsbedingungen (aber nur in Abschrift) entgegengenommen werden.

Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik, Sektion Deutschland, hat in ihrer diesjährigen Mitgliederversammlung an Stelle des satzungsgemäß ausscheidenden Prof. Dr. Adolf Weissmann Wilhelm Furtwängler zum Ersten Vorsitzenden gewählt. Stellvertretende Vorsitzende sind Prof. Dr. Herm. Springer und Philipp Jarnach. — Durch Annahme dieser Wahl bekundet Furtwängler, daß er als erster Vertreter des internationalen Gedankens auf musikalischem Gebiet in Deutschland angesehen sein will, was denn doch wohl auch zur inneren Biographie gehört.

PERSÖNLICHES

Todesfälle:

† In Düsseldorf verschied unerwartet an den Folgen eines Blutsturzes der erste Konzertmeister des Städt. Orchesters Hans Koetscher. Der vornehme Musiker, sichere Orchesterführer und tüchtige Lehrer reißt durch sein Ausscheiden eine tiefe Lücke in das hiesige Musikleben, zumal sich das Orchester augenblicklich im Stadium der Umgestaltung und Vergrößerung befindet. Auch als Komponist war Koetscher eine Erscheinung von Charakter und Geschmack. E. S.

† Erik Satie, einer der Führer der jungfranzösischen Komponistengilde, im 59. Lebensjahre. Satie kam sehr spät zur Musik, stand aber von Anfang an auf dem linken Flügel, wie er auch mit Debussy von dem er in seiner ersten Zeit stark beeinflußt wurde, gut befreundet war. Später stand er an der Spitze der bekannten Gruppe der „Sechs" übernahm dann aber die Führung einer noch jüngeren Gruppe, der „Schule von Arcueil". Relativ am bekanntesten ist seine kom. Oper „Paul et Virginie". Sonstige Werke sind: Socrate (sinfon. Drama) les Préludes, Gymnopédies, Pantagruel u. a.

† zu Bayreuth die Pianistin Vita Gerhard Witek, Gattin des bekannten Geigers Anton Witek, Schülerin von Bülow und Teresa Carenno.

† Laura Rappoldi-Kahrer, die bekannte Pianistin, eine Schülerin von Liszt, in Dresden.

† Theo Hillder, der frühere Intendant des Bayreuther Opernhauses, infolge Schlaganfalls im Alter von 62 Jahren.

† In Bad Steben Anfang Juni, Bergrat Dr. h. c. A. Wiede aus Zwickau. In ihm verliert das Schumannmuseum und die Schumanngesellschaft einen hervorragenden Förderer und letztere einen ihrer Mitbegründer. Bergrat Wiede war auch der Besitzer einer wertvollen Sammlung Rob. Schumannscher Handschriften.

† Musikdirektor Prof. Martin Gebhardt, eine markante Persönlichkeit im Potsdamer Musikleben, im Alter von 70 Jahren.

† Kammersänger Prof. Karl Lang, ein früheres Mitglied des Mecklenburger Hoftheaters, 65jährig in Stuttgart.

† Dr. Eugen Kilian, der frühere Oberregisseur und Dramaturg an der Münchener Hofbühne in München, im 63. Lebensjahre. Der Verstorbene begann seine Tätigkeit als Schauspielregisseur am Karlsruher Hoftheater, nach kurzem Aufenthalt in England wurde er nach München berufen, wo er am früheren Hoftheater seine künstlerischen Kräfte in freiester Weise entfalten konnte. Als Musikschriftsteller wurde Kilian durch eine Anzahl operndramaturgische Fragen behandelnder Aufsätze bekannt.

† Wilhelm Posse, der ausgezeichnete Harfenmeister, in Berlin-Zehlendorf im 73. Lebensjahre. Zuerst jahrelang als 1. Soloharfenist am Berliner Opernhaus, nahm ihn Rich. Wagner nach der denkwürdigen ersten Berliner „Ring"-Aufführung nach Bayreuth mit, wo er viele Jahre unter Levy, Richter, Mottl und Muck am 1. Pult wirkte. Später war er bis zu seiner Pensionierung Lehrer an der Berliner Musikhochschule. Durch Herausgabe trefflicher Studienwerke und Bearbeitungen hat sich Posse um sein Instrument bleibende Verdienste erworben.

† Im 89. Lebensjahr starb in Hannover G. H. Wilhelm Barge, einst einer der hervorragendsten deutschen Flötisten, bekannt ferner durch seine Flötenschule, seine vielen Bearbeitungen sowie die Orchesterstudien für sein Instrument; auch als einer der ersten Herausgeber von Flötenkonzerten Friedrichs II. ist Barge zu nennen. Von 1867—95, d. h. bis zu seiner Pensionierung, gehörte der Verstorbene als erster Flötist dem Gewandhaus-Orchester an.

Geburtstage und Jubiläen:

Paul Zilcher, der Vater Hermann Zilchers, feierte unlängst in unveränderter Frische und Rü-

stigkeit seinen 70. Geburtstag. Paul Zilchers Bedeutung liegt vor allem auf dem Gebiete der Unterrichtsmusik. In weit über 200 opera hat er instruktives Material in leichter Spielbarkeit und reizvoller Harmonik geschaffen, das nicht nur von bedeutendsten deutschen Verlegern, sondern auch in England, Amerika usw. herausgegeben ist.

Prof. Fritz Kaufmann, eine führende Persönlichkeit im Magdeburger Musikleben, beging unlängst seinen 70. Geburtstag. Kaufmann war einst Schüler von Kiel und Joh. Brahms und Träger des Mendelssohn-Stipendiums für Komposition. Seine Tätigkeit in Magdeburg als Dirigent und Leiter von Kammermusikabenden des Tonkünstlervereins gab dem dortigen Musikleben die charakteristische Note.

Berufungen und ähnliches:

Carl Böhm, Organist zu St. Sebald in Nürnberg, zum Hauptvereinsmusikdirektor des dortigen bayr. Kirchengesangsvereins an Stelle des zurückgetretenen Prof. Schmidt.

Gustav Wiese, ein talentierter diesjähriger Absolvent der Kapellmeisterschule Zemlinskys an der Prager deutschen Musikakademie, als Kapellmeister an die vereinigten deutschen Theater in Brünn.

Hans Ludwig Steinberg aus Köln ab Herbst als erster Kapellmeister an das Prager deutsche Theater.

Kapellmeister Travnicek desselben Theaters an das Stadttheater in Saarbrücken, Kapellmeister Heller des gleichen Kunstinstitutes an das städt. Theater in Gablonz i. B.

Als neue Lehrkräfte an die Prager deutsche Musikakademie: Der frühere Cellist des Amar-Hindemith-Quartettes (Frankfurt) Maurits Frank für das Cello-Lehrfach und der ehemalige erste Konzertmeister der Hamburger Oper, Prof. Leopold Kramer, für das Violin-Lehrfach.

Generalmusikdirektor Eduard Möricke als Leiter der von Rob. Schumann gegründeten Dresdner Singakademie an Stelle von Dr. Heinz Knöll, der als 1. Kapellmeister an das Landestheater Karlsruhe berufen wurde.

Der Berliner Pianist Felix Dyck, ein Schüler von Prof. Mayer-Mahr, unter gleichzeitiger Ernennung zum Professor an die Kaiserl. Musikakademie in Tokio.

Arthur Schnabel zum Leiter einer Klavierklasse an die staatl. Hochschule für Musik in Berlin.

Eugen Belber bisher Oberspielleiter des Mannheimer Natinaltheaters, zum Intendanten des Drei-Städte-Theaters Beuthen-Gleiwitz-Hindenburg.

Nikolaus Radnay zum Direktor der Budapester Oper.

Ernst Krenek als 1. Kapellmeister und künstlerischer Berater an das Karlsruher Landestheater von Paul Bekker, dem nunmehrigen Intendanten berufen.

Musikdirektor Ludwig Kelterborn-Burgdorf (Schweiz) als Kapellmeister an das Stadttheater Recklinghausen.

Prof. Turnau-Wien als Nachf. Tietjens zum Intendanten an das Stadttheater in Breslau.

Henri Gagnebin zum Direktor des Konservatoriums in Genf.

Kapellmeister Breisach zum Leiter der Mainzer Oper.

Richard Bing als erster Kapellmeister nach Coburg.

Maria Philippi als erste Gesangsmeisterin an die Neue Hochschule zu Köln.

Leo Blech als 1. Kapellmeister für den Winter 1925/26 an die Königl. Oper in Stockholm.

Prof. Dr. Max Schneider, der Ordinarius der Musikwissenschaft an der Universität Breslau, feierte am 20. Juli seinen 50. Geburtstag.

Ilse Helling-Rosenthal und Wolfgang Zeuner-Rosenthal erhielten Einladungen zu folgenden Musikfesten: zum kleinen Bachfest in Cöthen, zur Bach-Händel-Feier in Hannover, zum Beethoven-Zyklus in Neheim, zum Richard-Wetz-Fest in Beuthen und zu dem 2. Bachfest der Stadt Mühlhausen i. Th.

PREISAUSSCHREIBEN

Die „Musical Fund Society", Philadelphias älteste musikalische Vereinigung, hat 10000 Dollar für die drei besten Kammermusikwerke ausgeworfen. Erster Preis 5000, zweiter Preis 3000, dritter Preis 2000 Dollar. Die Bewerbung ist beschränkt auf Kammermusikwerke von drei bis sechs Instrumenten. Klavier kann als eines der Instrumente gebraucht werden, doch sind Kompositionen mit Vokalstimmen von der Bewerbung ausgeschlossen. Es kann mehr als ein Werk von ein und demselben Komponisten unterbreitet werden, und auch mehr als ein Preis einem Bewerber zufallen. Ferner ist dem Bewerber überlassen, zu bestimmen, ob sein unterbreitetes Werk nur für den ersten Preis in Frage kommen soll und demnach für den zweiten oder dritten Preis wegfällt. Dieser Wunsch muß jedoch bei Einsendung der Manuskripte hervorgehoben werden.

Als Endtermin der Einsendung ist der 31. Dezember 1927 vorgesehen. Weitere Bestimmungen für die Bewerbung erfolgen später.

Die Musiksektion der „Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst und Wissenschaft in Böhmen" hat in diesem Jahre ein musikalisches Preisausschreiben erlassen, das aber nur deutsch-tschechoslowakischen Tondichtern offen steht.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Vor Abschluß des von ihm herauszugebenden umfangreichen Gedächtniswerkes für den Tondichter E. S. Engelsberg, bittet der schlesische

Sängerbund in Troppau alle diejenigen, welche unveröffentlichte Briefe, Gedichte, Kompositionen u. a. von Engelsberg besitzen, um eheste freundliche Übermittlung von Abschriften an Dr. Hugo Neußer, Troppau, Tsch-.Slov.

— Der nach langer Unterbrechung wieder ausgespielte Ibachpreis (Flügel) fiel bei dem friedlichen Kampf in Düsseldorf an die Iserlohnerin H. Eilert, Schülerin des Musikseminars Schüngeler-Hagen i. W. E. S.

— Im Gruftkeller der großen St. Michaeliskirche in Hamburg wurden auf Veranlassung von Herrn H. Miesner (z. Zt. Flensburg) die vergessenen Grabstätten Ph. E. Bachs und Matthesons bestimmt und wieder kenntlich gemacht. — Das Grab Telemanns ist nicht mehr vorhanden, da die Johanniskirche, in der er begraben wurde, vor ca. 100 Jahren abgebrochen ist.

— Janaceks Oper „Jenufa" wird im kommenden Winter in Stuttgart, Breslau, Erfurt, Coburg, Basel und Hamburg erstaufgeführt werden.

— Berichtigung. In dem Brandenburger Konzertbericht unseres Juli/Augustheftes ist als Trägerin der Altpartie in Paul Gerhards „Deutscher Passion" versehentlich Julia Lotte Stern statt Elsa Kromm-Berlin genannt. Bei dem gleichen Werk, sowie der „Schöpfung" und dem Kantaten-Abend wirkte Willy Jaeger-Berlin als Organist mit.

— Heimatliche Liszt-Ehrungen. Die Burgenländer haben ihre Dankesschuld gegen ihren Landsmann Franz Liszt durch Enthüllung einer Liszt-Relief-Gedenktafel am Geburtshause des Meisters in der Gemeinde Raiding, durch die Aufstellung einer Orgel in der Liszt-Gedächtniskirche, durch Widmung einer Liszt-Büste (einem Geschenk der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) durch Herausgabe eines illustrierten Liszt-Buches nud durch Gründung einer Liszt-Stiftung behufs Förderung musikalischer Talente, abgetragen. J. F.

— Die Firma „Julius Zwißlers Verlag" in Wolfenbüttel wird ab 1. Juli d. J. in „Georg Kallmeyer Verlag" umgeändert. Zu diesem Schritt veranlaßte den Inhaber Georg Kallmeyer die Tatsache, daß der Verlag während seiner Inhaberschaft durch Anschluß an die Kulturarbeit der Jugendbewegung ein völlig neues Gesicht bekommen hat.

— Händelpflege. In der kommenden Spielzeit wird das Stuttgarter Landestheater Händels „Ariodante" und das Braunschweigische Landestheater Händels „Admet" (bearb. von Dr. Düschke) zur Aufführung bringen. Der „Herakles" erlebte in der vergangenen Spielzeit unter Schulz-Dornburg in Münster i. W. insgesamt 15 Aufführungen.

— Georg Kiessig hat die Komposition einer kom. Oper in 3 Akten „Münchhausen im Vogelsberg" beendet.

— In den Vereinigten Staaten werden jährlich für Musik etwa 800 Millionen Dollars ausgegeben. Im letzten Jahre hatten mehr als 500 Städte ihre nationale Musikwoche. Musikfeste wurden im ganzen ca. 90 abgehalten.

— Durch Umbau und Vergrößerung seiner Orgel wird der Passauer Dom in Zukunft die größte Kirchenorgel Europas haben. Das Werk wird 170 klingende Stimmen und 5 Manuale erhalten.

— Willy Steffen, Dirigent der Philharmonischen Konzerte und Leiter der Singakademie in Chemnitz, hat kürzlich an Stelle des verstorbenen Prof. Winderstein ein Sinfoniekonzert in Bad Nauheim mit außergewöhnlichem Erfolg dirigiert. Solistin des Abends war Maria Pos-Carloforti. Willy Steffen wurde sogleich für weitere Konzerte noch in dieser Saison nach Nauheim verpflichtet.

Dr. Georg Göhler wurde eingeladen, diesen Winter in Gödeborg einige Sinfoniekonzerte zu dirigieren.

Die vorigen Winter mehrfach mit großem Erfolg aufgeführte Kantate „Eine Weihnachtskantilene" von R. v. Mojsisovics' wird auch diesen Winter auf den Konzertprogrammen einer Reihe von Städten figurieren.

GESCHÄFTLICHES

An die Leser!

Dem Verlag wurde eine Einbanddecke für die Z. f. M. angeboten, die zugleich als Jahres-Sammelmappe verwendet werden kann. Es handelt sich um ein patentiertes Einbanddecken-Prinzip, das den Zeitschriftenleser in die Lage versetzt, jedes neuerscheinende Heft durch einen einfachen Handgriff in den Bücherdeckel selbst einzubinden. Die Einzelhefte sind auf solche Weise am Ende des Jahres gut geordnet und geschont. Der Preis einer solchen Sammelmappe-Einbanddecke bewegt sich zwischen M. 2.60 und M. 3.—. Wir bitten unsere Leser um Bescheid, ob ein Interesse an einer solchen Einbanddecke besteht, da wir einen größeren Bezug der Mappe davon abhängig machen wollen.

Das nächste Heft erscheint am 15. Oktober

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

92. JAHRG. LEIPZIG / OKTOBER 1925 HEFT 10

Offener Brief an Dr. Alfred Heuß in Sachen der Konservatorien

Von Prof. Heinrich Zöllner, Freiburg i. B.

Sehr geehrter Herr Doktor!

Wie wird die Ausbildung der heranwachsenden Komponistengeneration beschaffen sein müssen, damit wir wieder zu einer echten Tonkunst gelangen?

Dies der Titel eines längeren Schriftsatzes aus Ihrer Feder in der Juninummer dieser Zeitschrift. Sie rühren damit an eine der heikelsten Fragen unserer Kunst. Sie deuten ja auch an, daß Ihr Aufsatz nur der Vorläufer einer längeren Arbeit ist, in welcher das Gesagte wahrscheinlich ausgeführt und erläutert werden soll.

Aber Ihre Zeilen regen nach den verschiedensten Richtungen so mächtig an, daß ich mir nicht versagen kann, wenigstens auf einzelne — allerdings wohl auch wichtigste — Punkte heute schon etwas einzugehen. Daß ich die Punkte, mit denen ich ganz einverstanden bin, hier weniger erörtere, als die Punkte, die mir eine Erwiderung, evtl. eine andere Beleuchtung zu verdienen scheinen, ist klar.

Ich weiß nicht, ob Ihnen die Stelle in Felix Mendelssohns Briefen bekannt ist, in welcher er auf die Behandlung des Komponistenunterrichtes in dem von ihm gegründeten Leipziger Konservatorium zu sprechen kommt. Der Wortlaut davon ist auch meinem Gedächtnis entschwunden. Die Quintessenz jedoch nicht. Und die lautete: einen wirklichen Unterricht im Komponieren kann man ebensowenig geben als wie im Dichten. Der Unterricht wird sich im wesentlichen auf eine Einführung und Ausdeutung der Meisterwerke beschränken müssen. Im übrigen werden Fingerzeige (wie es wohl der Schüler in der von ihm vorgelegten Komposition besser machen könne) am Platz sein.

Viel mehr hat Mendelssohn meines Erinnerns nicht geschrieben. Sie sehen: kurz und bündig. Und doch: sehr gründlich — beinahe erschöpfend!

Natürlich können diese Worte nach allen Richtungen hinausgedeutet werden, und Sie werden vielleicht zitieren:

Hei wie sich die Buben freuen!

Aber was meint wohl Mendelssohn? Ich denke: ist Talent da, so wird sich das weitere schon finden. Daß das Talent durch Studium der besten Werke weiter entwickelt, in manchen Fällen sogar erst geweckt werden wird, ist ihm selbstverständlich.

Nun muß ich Sie aber erst das eine fragen: seit wann und wo wird die Kompositionslehre so geübt, daß sie gewissermaßen den Fächern der Theorie, den Disziplinen der im Konserva-

torium ebenfalls gelehrten Wissenschaften nachmarschiert? Ich hörte zwar um 1904 herum, daß am Wiener Konservatorium ein Jüngling erst das ganze Feld der Theorie bis zu seinen äußersten Grenzen der Doppelfuge, des dreifachen Kontrapunktes usw. durchgeackert haben müsse, — also wohl drei Jahre und mehr! — ehe er dran denken dürfe, sich für die Kompositionsstunde zu melden. Doch geglaubt hab ichs nicht. Es klang zu seltsam!

Und doch scheinen mir manche Ihrer Bemerkungen darauf zu deuten, daß dies jetzt allgemein üblich sei.

Da muß ich doch fragen: Ja wie lange studieren denn die jungen Leute von heute? Wo ist da der Schüler, der nicht aus gänzlich zermürbtem Herzen riefe: und Fluch vor allem der Geduld!?

Und weiter: Wie können die Lehrer erkennen, wer Talent für die Komposition hat? Selbst aus sehr gut gelungenen Lösungen schwerer theoretischer Aufgaben kann doch noch kein Mensch ersehen, ob wirkliche, eigenwüchsige Erfindung in dem Geiste des Schülers steckt!

Du lieber Gott! Wer läßt sich denn überhaupt das Erfinden verbieten? Einem solchen würde ich doch nur raten: packe ein, lieber Junge, und lerne ein tüchtiges Handwerk.

Das klingt beinahe, als redete ich der Pfuscherei das Wort. Weit gefehlt! Die Theorie soll jeder gründlichst studieren — aber ihm dabei einen Maulkorb vorbinden, daß er nicht die Lust und Liebe und auch den Schmerz seiner jungen Seele hinausschreien dürfte — das ist ja eine geistige Tyrannei geradezu unerhörtester Art.

Ach! ein richtiges Talent läßt sich ja auch gar nicht auf solche Schulkompromisse ein! Oder können Sie mir ein solch gehorsames Schäflein (welches notabene wirkliches Talent besaß!) nennen?

Daß einer als ein ganz fertiger Kerl in die Arena der Kunst hineingesprungen ist, das ist ja noch gar nicht vorgekommen. Daß Beethoven in Wien nochmals anfing zu studieren, daß Schumann in reifen Jahren seinem Kontrapunkt wieder auf die Beine half, daß Wagner durchaus nicht vor dem Rienzi, sondern vor den Meistersingern sich das wohltemperierte Klavier wieder mal gehörig unters Kopfkissen legte, — das sind ja nur die weltbekanntesten Beispiele, daß eben die Meister nicht vom Himmel fallen.

Und das Zunehmen, das Wachsen der Kraft — das Einbeziehen neuer Elemente, und namentlich technischer Art —, das soll keine Freude sein? Das sollte nicht immer neue Gedanken, neue Gesichtspunkte gebären?

Die Freude der Werdelust — ich meine hier nicht die Werke, sondern die Werdelust des inneren künstlerischen Individuums — das ist doch das einzig Lebenswerte für den Künstler!

Und da sollte sich einer mit fünfundzwanzig Jahren einbilden, daß er schon „was Rechtes" wäre? Das erinnert einen an den Hahn auf dem Miste, der auch sich König der Welt dünkt, weil er noch kaum über seinen Hühnerhof hinausgekräht hat. Weil die Hennen ihn liebend umgackerten? Na, komm nur mal auf die Straße raus, da wird der nächste Kettenhund dich eines bessern belehren!

Freilich, freilich! Man hört heutzutage krähen und gackern — und die Hinze und Kunze der ganzen Welt laufen zusammen und rufen entzückt: hört ihr's? Das ist die neu erfundene Musik! Jeder schreibt seine eigenen Weisen, den „Ameisenton", den „Gelbveigeleinton" und die „hüpfende Stieglitzweise", schön zusammen auf drei Notensysteme — und die geben, von drei Freunden auf drei Instrumenten vorgetragen, dann den lieblichsten Zusammenklang!

Doch nein! Davon wollte ich Ihnen ja gar nicht schreiben, lieber Herr Doktor! Das sind ja „olle Kamellen", die Sie ja gar nicht meinten. Oder doch? Gingen Ihre Gedanken doch auf diesem Wege spazieren? Dann erlaube ich zu erinnern: wenn sich der Most auch sehr absurd gebärdet — — Ja Sie glauben wohl gar nicht an den Wein? Doch, doch! Nur muß sich aus diesen ungeheuren Fässern „Most" (bitte den Drucker sich nicht in den alphabetisch vorhergehenden Vokal zu verirren!) auch eine Anzahl Flaschen Wein herauskeltern lassen!

Aber sind wir besser gewesen in unserer Jugend, lieber Doktor? — Anders wohl, besser nicht!

Etwas bescheidener — das gebe ich zu. Aber haben wir nicht auch geschimpft und geflucht und „unsere Alten" geärgert?

Auch in der Melodei
War'n wir ein wenig frei —

und fanden doch auch nicht, daß „dies ein Fehler sei.“

Jetzt sind sie wieder in anderer Weise „frei“ — wohl bekomm's ihnen!

Nur das eine macht mich bedenklich: der spintisierend lehrhafte Ton, der ihren kritischen Betrachtungen (denn die meisten schriftstellern ja auch) innewohnt. Ach, diese gespreizte Philistrosität, diese selbstgefällige Eitelkeit, vor allem das ewige Voranstellen des Nützlichkeitsprinzips, das Keuchen und Hasten nach kaufmännisch günstigen Bedingungen, das ekelhafte Verleumden jeder Person, jeden Werkes, das ihren egoistischen Bestrebungen im Wege steht — o wie unjugendlich ist dies alles!

Ich hab mich oft gefragt: ob diese trotz ihrer jungen Jahre schon so verknöcherten Seelen jemals Waldluft geschluckt haben? Der von Automobilen aufgewirbelte Staub scheint mir mehr die entsprechende Atmosphäre.

Und so sagte ich mir, als ich Ihren Aufsatz las: Wozu dies alles? Da könnt ihr Lehrmethoden aufstellen welche ihr wollt, da können willensstarke, geistvolle und auch bedeutende Lehrer kommen — sie werden doch nichts erreichen.

Sei es, wie es sei — ob, oder ob nicht — wenn das, was Sie da ungefähr zur Besserung in Vorschlag zu bringen haben, in irgendwelchen Punkten erreicht werden soll, eins ist unbedingt erforderlich: Aufopferungsfähigkeit von seiten des Lehrers! Liebe zur Sache in ganz unwahrscheinlichem, weil nie sich lohnendem Maßstabe!

Was wollen Sie vor allem? Persönliches Interesse des Lehrers an seinen Schülern! Das klingt ja so natürlich so einfach!

Ich war etwa drei Jahre erster Lehrer der Komposition am Leipziger Konservatorium. Aber schon im ersten Jahre empfand ich ziemlich deutlich: daß, wenn man das von Ihnen geforderte, auch von mir als nötig erachtete persönliche Interesse an den Schülern in nur einigem Maßstabe (so wie ich es verstehe!) nähme, man mit dieser Aufgabe das eigne Leben ausfüllen würde.

Als ich einst erfuhr, daß einer meiner begabtesten Schüler (es war ein Südamerikaner, namens Guerrero) durch Selbstmord geendet habe, hab ich mir schwerste Vorwürfe gemacht, daß ich dem Privatleben dieses Jünglings nicht näher nachgeforscht. Ich wußte, daß meine Worte von bedeutendem Einfluß auf ihn gewesen wäre. Einige Monate hatte er sich nicht gezeigt — wohl hatte ich nach ihm gefragt, aber nichts Bestimmtes erfahren können. Nun lag das Geheimnis seines Todes, der Veranlassung zum Selbstmord mir wie eine schwere Last auf der Seele. Der junge Mann hatte einen Sinfoniesatz für die Hauptprüfung eingereicht. Ich hatte mit Arthur Nickisch sowie Hans Sitt eingehend über das außerordentlich talentvolle Werk gesprochen. Wegen der großen technischen Schwierigkeiten (wir hatten nur das Schülerorchester für die Aufführungen zur Verfügung) wurde der Satz nicht in das Programm aufgenommen. Ich hatte dies Guerrero auch auf das schonendste mitgeteilt, den Wert seines Werkes stets anerkennend. Er schien das auch einzusehen. Er warf sich dann auf das Liederfach — prächtige Erfindungen zeichneten auch diese Sachen aus, nur waren sie so unmöglich deklamiert und skandiert (Guerrero sprach nur sehr unvollkommen deutsch), daß sie total in der Singstimme abgeändert werden mußten. Alsdann hatte er sich sogar an die Komposition des Körnerschen „Nachtwächters“ gemacht — man konnte ohne weiteres aus den Bruchstücken ersehen, daß Guerrero auch Talent für das Burleske, für die komische Oper hatte. Das war das Letzte gewesen, was ich von ihm sah. Er blieb einige Monate weg — dann empfing ich die Nachricht seines Todes.

Warum hab ich, Herr Doktor, diesen Fall etwas näher ausgeführt? Um Ihnen zu zeigen, wie schwer Ihre Forderung: „Der Lehrer muß seine Schüler ebenso genau kennen wie diese ihn“, durchzuführen ist. Denn natürlich hatte ich auch in diesem einen Fache, der Kompositionslehre, eine große Anzahl Schüler. In mancher Stunde — namentlich, wenn es Auslegung von Orchesterwerken galt — waren es zwanzig und mehr.

Daß mit der Zeit „gesiebt“ wurde — d. h., daß man die Begabten (oder was man dafür hielt) bevorzugte, indem man ihren Arbeiten Zeit und Aufmerksamkeit widmete, während die anderen, weniger beachteten, bald wegblieben — das alles versteht sich eigentlich von selbst. Denn was in einer Schulklasse für den Lehrer ganz unerlaubt wäre, hier, in der „Kunstklasse“ mußte es erlaubt sein. Warum diese jungen Leute nicht von vornherein abgewiesen wurden? Nun vor allem: weil in der Kompositionsstunde eben zwei Disziplinen nebeneinander marschierten. Erstens die Einführung in die Meisterwerke durch Erklärung des Baues, der Instrumentation usw., was überhaupt jedem Musiker zu wissen nützlich war, ob Komponist, ob nicht — und zweitens die Durchsicht der freien Arbeiten der Schüler.

Daß der Lehrer von vornherein absolut nicht imstande war, zu beurteilen, ob der Schüler die Begabung zu eigenem Schaffen hatte oder nicht (es liegen ja anfangs so gut wie keine Arbeiten vor) — das wird wohl jedem in die Materie Eingeweihten ohne weiteres klar sein.

Freilich — da machen es sich die Konservatorien viel leichter, die verlangen, daß jeder Schüler erst einen drei- oder noch mehrjährigen Kurs in der Theorie (also einer gegebenen, festen Wissenschaft) durchzumachen hätte, ehe er zur Kompositionsklasse zugelassen wird. Das ist am Leipziger Konservatorium niemals der Fall gewesen! — Ich habe an diesem Institut von 1875—1877 studiert. Meine künstlerische Vorbildung war direkt schwach (ich war eigentlich Jurist an der Universität). Trotzdem trat ich Ostern 1876 schon mit einer Orchesterouverture in der öffentlichen Prüfung auf. In der Theorie war ich damals noch kaum zur Fuge durchgedrungen. Aber hat E. F. Richter, der berühmte Theoretiker, deswegen Einspruch erhoben gegen die Aufführung meiner Ouverture? Ist ihm nicht eingefallen! Er war auch nicht „beteiligt“ als Lehrer, sintemal in der Ouvertüre keine Fuge vorkam. Aber selbst auch wenn dies der Fall gewesen wäre, würde er nachsichtig gelächelt haben: das nächste Mal, wenn er tüchtig die Materie mit mir durchgenommen hat, wird's ihm besser gelingen!

Sie, Herr Doktor, deuten ja ganz richtig an: was ist aus all dieser „Gründlichkeit“ (ich nenne sie, bei jahrelang der Komposition vorhergehendem theoretischen Studium, unverantwortliche Schulmeisterei), hervorgegangen? Und vor allem: was kommt jetzt dabei heraus? — In erster Linie wohl ein ungeheurer Eigendünkel: meist eine Begleiterscheinung mehr der Wissenschaft als der Kunst! — Der echte Künstler ist eigentlich mehr geneigt, seine Eingebungen als ein Geschenk der Natur zu betrachten, als daß er sich dabei ein besonderes Verdienst zurechnete. Und so ist es ja schließlich auch. In dieser Hinsicht sind die Betrachtungen von Erich Schwebsch über Anton Bruckners Sinfonien von wirklichem Werte. Mögen ja die Ansichten von Bruckner so manchem reichlich naiv erscheinen, im Grunde verfolgen sie doch die einzig richtige Grundidee: alles, was echt, wahr, lebensvoll ist, kommt von „oben“. Deswegen ist auch die Widmung von Bruckners letzter Sinfonie an „den lieben Gott“ durchaus keine Blasphemie, sondern ganz richtig empfundener Dank des Beschenkten, welcher das ihm anvertraute Pfand in der ihm möglichen Weise als Treuhänder ausgestaltet hat und es in dieser Form dem ursprünglichen Schenker wiedererstattet. Freilich, das „Ausgestalten“ — das wird Sache des Studiums sein, also immerhin zu den Aufgaben des Konservatoriums zu rechnen sein.

Aber wie schwer ist es für den Lehrer, auszufinden, in wieweit er korrigierend einem solchen Geschenk der Natur gegenüber sich verhalten soll! Schon zu entscheiden, ob überhaupt dies Naturgeschenk auszubilden wert ist!

Ich habe zu Schülern in dieser Disziplin Leute aus aller Herren Ländern gehabt. Da denke sich einer mal in diese verschiedenartigsten Köpfe hinein! Schon um das Wichtigste zu erkennen: die Ehrlichkeit gegen sich selbst — welch ein liebevolles Versenken in die Natur des Schülers gehört von seiten des Lehrers dazu!

Wenn man es sich so leicht macht, zu sagen: „Hier ist ein Gerüst, ein festes Ding, was ihr unter allen Umständen respektieren sollt: hier hängt die Ergebnisse eurer musikalischen Einbildungskraft auf“ — das wäre wohl als erste Schulaufgabe allenfalls mit in den Kauf zu nehmen. Aber das langt eben nur für die allerersten Aufgaben zu. Daß da die Erfindungskraft eher gehemmt wird, als gefördert, ist klar.

Aber bald, sehr bald tauchen die Fragen auf, welche Sie, Herr Doktor, mit einem gewissen Rechte, aber auch mit einem geradezu ungeheuren Maße von Ansprüchen an den Lehrer stellen: er soll den Schüler gewissermaßen „innewendig" begutachten.

Er soll an den Jüngling herantreten mit der Frage: wer bist du eigentlich? Was bist du? Bist du ein Schelm, der mir etwas vorflunkert — oder bist du ehrlich?

„Die künstlerische Ausbildung muß grundsätzlich in die Hand genommen werden und zwar sowohl in genauem Anschluß an den Bildungsgrad der Zöglinge wie im Hinblick auf die besonders geartete Musikerseele, weiterhin aber darauf, was gerade der Musiker, der Komponist unter künstlerischer Bildung und vor allem Durchbildung zu verstehen hat."

Hm! Ist das nicht etwas viel verlangt? Vor hundert Jahren gaben sich ja noch einzelne Leute damit ab, einen Knaben unter ihre Obhut zu nehmen, und ihn — meinetwegen nach Rousseauschen Grundsätzen — zu erziehen. Das war aber ihr einziger Schüler! Und was war sehr oft das Resultat? Der Abklatsch des Charakters des Lehrers. Und war der Junge vom Zwange frei, so entwickelte er sich vorzüglich gerade nach der entgegengesetzten Richtung und lachte später den Lehrer ob seiner unfruchtbaren Versuche weidlich aus!

Ich weiß schon! Der Lehrer hatte ja die Absicht, ganz unabhängig von der eigenen Natur die originellen Triebe im Knaben zum Reifen, zum edlen Reifen zu bringen. Aber wer ist denn überhaupt objektiv? Und wo vor allem findet sich diese Objektivität in einem ausgesprochenen künstlerischen Charakter? — Der kann und will ja oft gar nicht die ihm unsympathischen Gedankengänge eines anderen verstehen! Und schließlich soll aber doch auch der Kompositionslehrer ein ausgesprochen künstlerischer Charakter sein!

Kommen wir da nicht auf die wirklich die Sache richtig treffenden Ausführungen von Felix Mendelssohn zurück? — Nehmen wir ein Beispiel: Mendelssohn hat Brahms als Schüler erhalten. (Wäre der Zeit nach ganz gut möglich gewesen.) Man denke sich, Brahms habe ihm seine ersten Sonaten als „Schularbeit" vorgelegt. Was hätte Mendelssohn daran korrigieren sollen? — Wenn er korrigiert hätte, würde er da nicht nur verdorben haben? Ich traue es einem feinen Geist wie Mendelssohn zu, daß er die Sache — seinem Prinzip gemäß — Note für Note hätte so stehen lassen, wie sie geschrieben. Ob er aber eine so starke Sympathie für die Sachen gehabt hätte, wie etwa Robert Schumann? Kaum!

Was hätten Brahms Mendelssohnsche „Fingerzeige" genützt? Nicht mal dieser Ersatz für wirkliche Unterrichtsmethode wäre hier am Platze gewesen! — Das Schlimme ist ja bei der Sache, daß Methode hier zum Unding wird! Und die „individuelle Behandlung" ist am Ende gar noch schlimmer, da eben uns eventuell ein Individuum gegenübersteht, dem wir gar nicht nahe zu kommen vermögen, So hatte ich einmal einen Finnländer als Schüler. Wenn ich nicht selbst in Finnland gewesen wäre, wenn ich nicht den furchtbaren Melodien des Imatrafalles gelauscht, wenn ich nicht die prachtvolle Öde dieses Felsenlandes gewissermaßen geistig in mich aufgenommen hätte — nichts, gar nichts hätte ich von den Einfällen dieses jungen Mannes verstanden. Und der ließ sich von seinen Ideen auch nichts abzwacken. Lindström hieß er — war ein Prachtkerl. Möchte wissen, was aus ihm geworden. Vielleicht von den Fluten des Weltkrieges hinweggerissen, wie so viele meiner Schüler. Die Russen, die Engländer, die Österreicher, Ungarn, Balkanstaatler, Italiener, Griechen — alle waren sie ja vertreten gewesen, angezogen von dem alten Rufe des Leipziger Konservatoriums.

Und sie haben schon recht, Herr Doktor: den meisten sind Steine anstatt Brot gereicht worden.

Aber seien Sie versichert: Das Brot des Lebens wird keinem, wenigstens nicht in der rechten Weise an solchen Orten der gemeinsamen Erziehung gereicht werden!

Selbst auch nicht dann, wenn Ihre angedeuteten Prinzipien sich verwirklichen ließen— was sich ja schon von selbst verbietet, da diese Art von Selbstaufopferung vom Lehrer nicht gefordert werden kann.

Auch ich muß mich, genau wie Sie, auf kurze Andeutungen beschränken. In den allermeisten Punkten muß ich Ihnen ja Recht geben — z. B., daß man den jungen Leuten anstatt einer wirklich künstlerischen Erziehung „die Surrogate jener brüchigen zeitgenössischen Allerwelts-

bildung reicht, die vollkommen Schiffbruch gelitten hat". Massensystem! Gleichmacherei! Sehr oft Hochachtung vor einem Wissen (das nämlich der „Einführende" sehr oft selbst nicht hat!) das sich durchaus nicht der Mühe lohnt. Mindestens nicht in dem oberflächlichen Maße, wie es hier nur möglich.

Man will nach außen hin imponieren! Man will mit der Vielseitigkeit der Erziehung prunken! Das Freiwilligenexamen, das höhere Töchterschulenexamen steckt den Leuten noch in den Knochen! Wer die Tressen nicht hat, darf nicht mittun!

Wir werden die alte Schachtelei nicht aus den deutschen Köpfen bringen — und die Neidhammelei noch weniger. Was der eine hat und was als modisch erstrebenswert gilt, das soll sich der andre nicht zulegen dürfen?

„Haust du meinen Juden, dann hau ich deinen Juden" — und wenn du, Posemuckel, dir einen Generalmusikdirektor zulegen kannst, so kann ich, Buxtehude, es ebenso. Wir haben ja auch unseren Stadtrat — und da sitzt einer drin, der in seiner Jugend mal „an der Weser Strand" gesungen hat. Und unser Musikdirektor gilt als „atonal" — ist folglich „auf der Höhe!"

Sie sagen sehr gut in Ihrem Aufsatz: „in ein bis fünf Jahren könnten die Grundlagen für eine spezielle Musikausbildung geschaffen werden, die sich von jeder anderen durch ihr musikalisches Zentrum abhebt".

Das ist ein gutes Wort! Das ist auch kein aus der Luft gegriffenes Wort, weil große, größte Beispiele dafür angeführt werden können: Beethoven, Schubert, Bruckner, Brahms, selbst Reger ist hierher zu rechnen.

Unser gemeinsamer, jetzt dahingeschiedener Freund Hermannn Kretzschmar schätzte es zwar außerordentlich hoch, daß im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert die einfachen Kantoren meist Universitätsbildung gehabt hätten — und das ist ja sicherlich etwas nicht zu Unterschätzendes. Aber das schnelle Nachholenwollen dieser Bildung in einigen Vorträgen, wo doch nur etwas total Halbschieriges herauskommen kann, hätte auch er sicherlich verurteilt. Oder hat er's in der Berliner Hochschule ähnlich gehalten? Ich weiß es nicht.

Daß Sie auf eine Bildung hinweisen, in welcher lebendiger Geist steckt, also gerade der Gegensatz zu jenem Starmatzgepiepe, das finde ich recht und sehr angebracht. Freilich, jene Geistesheroen konnten das leicht nachholen, ja sogar überholen. Kraft des ihnen innewohnenden Genius. Sie konnten die großen Wortdichter verstehen, weil sie eben selbst als Dichter zur Welt gekommen waren. Und der Rhythmus war aller Anfang gerade bei ihnen!

Noch hundert und aberhundert Worte, Entgegnungen, Zustimmungen, Verneinungen und Bejahungen schweben mir auf der Zunge, wenn ich flüchtige Blicke in Ihren Aufsatz werfe. Aber ich will es für heute genug sein lassen und Ihnen nur danken, daß Sie auf dies sehr der Durchackerung und Durchdenkung bedürftige Gebiet unserer musikalischen Erziehung — oder vielmehr unmusikalischen Halberziehung — durch Ihren Aufsatz die Aufmerksamkeit gelenkt haben.

Hoffentlich erscheint bald das Buch, das Sie uns in Aussicht stellten. Dann wird man ein weiteres über das Thema reden können.

Antwortschreiben

Sehr geehrter Herr Professor! Es konnte mich nichts mehr freuen, als daß gerade ein Mann wie Sie, der nicht nur ein allbekannter Komponist ist, sondern auch jahrelang an großen Konservatorien als Kompositionslehrer gewirkt hat, sich zu der Konservatoriumsfrage äußert. Lassen Sie mich denn auch zu den von Ihnen angeregten Punkten Stellung nehmen, wobei ich mich der Hoffnung hingebe, daß wir uns schneller als es vielleicht zunächst den Anschein hat, einigen werden, zumal es auch die Beseitigung einiger Mißverständnisse gilt. In einer wichtigen Frage gehen wir auch völlig einig: Wir beide vertreten den ausgesprochen künstlerischen Standpunkt, wissen also, daß der Kunst nur durch die Kunst selbst geholfen werden kann, es also die Künstler selbst sein müssen, die in Sachen der Kunsterziehung das entscheidende

Wort zu sprechen haben. Wir beide sind gegen die sich immer breitermachende Verwissenschaftlichung des Kunstunterrichts, die — das möchte ich gleich hinzufügen — ja nur dadurch derart ins Kraut schießen konnte, weil die Künstler in ihrem eigensten Gebiet unsicher geworden sind und deshalb nicht die Kraft besitzen, sich der immer geschlossener auftretenden wissenschaftlichen Kunstdisziplinen zu erwehren. Heute heißt es bereits nicht nur: Gebt dem Künstler, was des Künstlers ist, sondern auch: Künstler, nimm dir wieder, was des Künstlers ist, laß dir nichts aufschwatzen, was dich, deine Kunst, nicht nur nichts angeht, sondern was dich — im Sinne der künstlerischen Verdichtung — nur verdünnt und zersplittert. Gelingt es uns auch nicht, wieder eine wahrhafte Kunsterziehung zu gewinnen, so können wir schon jetzt ohne weiteres einpacken und die ganze Kunstentwicklung dem Zufalle übergeben, d. h. das Ende einer echten Kunst voraussehen. Das tun heute bekanntlich schon viele und sehr ernsthafte Leute, und wenn ich diese Ansicht nicht teile, so geschieht es einzig deshalb, weil ich auch heute noch die Wege sehe, die uns aus den katastrophalen Verhältnissen herausführen können.

Ich muß nochmals auf diese Wege hinweisen, weil sie, obwohl sie es sein müßten, heute eben ganz und gar nicht selbstverständlich sind, einen Doppelweg, den noch absolut jeder Künstler von bleibender Bedeutung gegangen ist: der künstlerische Mensch im jungen Musiker muß ebenso sorgsam gepflegt und herangebildet werden, wie der spezifische, der fachmusikalische Künstler. Vergißt, wie es heute und seit langem der Fall ist, die Kunsterziehung auf diese Synthese von allem Anfang hinzuarbeiten, so verdient sie den Namen Kunsterziehung überhaupt nicht. Und hier kommen wir denn auch gleich auf Mendelssohn zu sprechen, der — ich sag's gleich heraus — mit der allenthalben kopierten Einrichtung des von ihm gegründeten Leipziger Konservatoriums der deutschen Musik den schwersten Schaden zufügen mußte, den man sich denken konnte. Denn er schaltete bei der Erziehung der jungen Musiker gerade das aus, was die deutsche Musik vor allem hat groß werden lassen, und was kein Musiker nötiger hat als der deutsche, eben die Erziehung zu einem künstlerischen Menschen. Er selbst war ganz und gar nicht „konservatoristisch" aufgewachsen, sondern in einem hochgebildeten Haus, er hatte die besten Lehrer hinten und vorn, als musikalischen Fachlehrer zudem einen Mann (Zelter), der wirklich wußte, daß hinter den Notenköpfen auch sonst noch ein Kopf stecken muß. Das alles, seine eigene Erziehung, hatte Mendelssohn aber, als er an die Gründung des Konservatoriums ging, völlig vergessen und seine ganzen Erziehungsmaximen bestanden darin: Habt Talent, lernt einen reinen Satz und ein Instrument kunstgerecht spielen, dann seid ihr — deutsche Musiker.

Da sind wir denn, lieber Herr Professor, gerade bei Mendelssohn angelangt, den Sie selbst heraufbeschworen haben. Wissen Sie, was mir in den Sinn kam, als ich wieder einmal las, daß das Komponieren, überhaupt jede Kunstproduktion, lediglich eine Sache des Talents — und natürlich seiner Ausbildung — sei? Ein Spruch von Goethe, den ich, hätte ich irgendwie einer Kunstschule vorzustehen, in allen Klassenzimmern statt gutgemeinter, meist ohnedies miserabler Komponistenbilder, in recht großen Lettern aufhängen ließe, den Spruch: „Künstlers Apotheose". Bevor ich ihn aber zum Besten gebe, möchte ich keineswegs verfehlen, auch die Apotheose des Talents zu singen. Ohne Talent ist in der Kunst tatsächlich nichts zu wollen, das ist aber so selbstverständlich, wie, daß niemand laufen kann, der keine Beine hat und daß, wer schnell laufen will, gute Beine haben muß. Ich bin aber überzeugt, daß ein virtuoser Schnelläufer nicht nur seine Beine, — sein „Talent" also — gut ausgebildet hat, sondern daß er noch über allerlei nachgedacht hat, um zu seinen besonderen Leistungen zu gelangen. Und jetzt zitiere ich Goethe, der — man fühlt beinahe die Erregung, die ihn die Worte sprechen läßt — da schreibt:

Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen.
Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen.
Hier hilft das Tappen nichts, eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen.

Wenn sich nun auch die wenigsten Schüler zum Ungemeinen aufschwingen werden, so gilt der Spruch dennoch für alle, schon deshalb, weil schließlich jeder Kunstzögling glaubt, einmal etwas Besonderes zu werden und es ihm deshalb nicht eindringlich genug vorgestellt werden kann, was dazu gehört. Auch für die Lehrer, und nicht zum wenigsten für diese, ist der Spruch bestimmt, und hier wären wir auch gleich bei dem Punkte angelangt, in dem Sie mich offenbar mißverstanden haben, das Verhältnis von Lehrer und Schüler betreffend. Es fällt mir nicht ein, von einem Lehrer verlangen zu wollen, sich für die Schüler geradezu aufzuopfern, was in der Art, wie Sie meinen, wirklich der Fall sein müßte. Der Satz: „der Lehrer muß seine Schüler ebenso genau kennenlernen wie diese ihn", bezieht sich auf das Verhältnis zur Kunst, nie und nimmer auf das, wie wir kurz sagen wollen, Privatleben. Und ein künstlerisches „Auge in Auge" ergäbe sich mit einer selbstverständlichen Notwendigkeit, wenn nun eben in den Konservatorien auf dem in Frage stehenden Gebiet wirklich Kunst getrieben würde. Sie haben wohl übersehen, daß ich diese Forderung gestellt habe, als ich die Erziehung des künstlerischen Menschen im Zögling in einen gewissen Gegensatz zum fachmusikalischen gestellt habe. Sie werden sicher ebenfalls die Beobachtung oft gemacht haben, daß man einen Musiker, sei es ein werdender oder ein fertiger, in seiner ganzen künstlerischen Einstellung, seiner „Gesinnung", um das heutige Modewort zu gebrauchen, viel rascher und sicherer kennenlernt, so man sich mit ihm über grundsätzliche Kunstfragen unterhält, als wenn man nur die eine oder andere Komposition sich von ihm zeigen läßt. Hier sieht man etwa nicht viel anderes, als was der Betreffende gelernt hat, ob er vielleicht Talent besitzt oder nicht, was übrigens heute, wo die Musik mit weit mehr mechanistischen als „spiritistischen" Imponderabilien arbeitet, ganz und gar nicht leicht zu erkennen ist. Wär's leichter, auf den Grund zu sehen, so hörte man auf Musikfesten mit unbekannter moderner Musik nicht so viel ausgesprochene Nieten. Lerne ich aber in einem jungen Menschen einen Flachkopf oder einen Menschen mit vollkommen verdrehten, unnatürlichen Kunstansichten kennen, so verzichte ich von vornherein, ihn als Komponisten kennenzulernen, selbst wenn mir versichert wird, der Betreffende sei ein hervorragendes kompositorisches Talent. Mag sein, noch sicherer ist aber, daß ein unkünstlerischer Mensch und mag er sogar eine Menge rein kompositorischen Talents empfangen haben— Sie sind doch mit mir einig, daß die Natur das „Talent" ganz wahllos einem ganz Beliebigen in den Schoß wirft —, nie und nimmer etwas wirklich Erfreuliches leisten kann.

Wir kämen da natürlich auf das überaus wichtige und umfangreiche Kapitel des Talents zu sprechen. Das kann aber nicht meine Absicht sein, zudem habe ich (einmal in den Januarnummern von 1922) über „Das Problem der künstlerischen Genialität" ziemlich ausführlich gesprochen, nämlich zu zeigen versucht, daß das Geniale in dem Vorhandensein und Zusammenschluß verschiedenster Faktoren beruhe und Genies gerade deshalb so selten zustande kommen, weil das eine Mal dies, das andere Mal jenes in stärkerem Grade fehlt. Die Fähigkeit des Komponierens ist nun zunächst nichts weiter als die selbstverständliche Voraussetzung, im Sinne des Wortes „komponieren" zu können, und oft kaum höher als eine besondere Geschicklichkeit zu bewerten. Bei Rheinberger in München hatten wir einen, der drehte, selbst zur Verwunderung dieses großen Kontrapunktikers, Inventionen u. dgl. so rasch und geschickt wie ein gewiegter Ladenhäuptling Düten; es ist ihm aber trotzdem nicht eingefallen, Komponist zu werden. Wer weiß aber, heute hätte er sich zu einem großen linearen Helden aufgeschwungen. Doch, wohin kommen wir, liegt mir doch auch ganz anderes am Herzen.

Was kann ein Lehrer einem Schüler schließlich geben? Gerade mit dieser Frage beschäftigen Sie sich auch weiterhin und geben ein sehr lehrreiches Beispiel, so Sie den Fall setzen, daß der junge Brahms sich zu seiner weiteren Ausbildung einen Mendelssohn als Lehrer gewählt hätte. Ich glaube ebenfalls, daß in einem solchen Falle von einem eigentlichen Unterricht nicht mehr die Rede gewesen wäre, Mendelssohn zu dem jungen Manne, der bereits weitaus schwierigere Sonaten schrieb als er selbst, das in solchen Fällen beliebte Lehrerwort gesprochen hätte: Komponieren Sie ruhig weiter, alles Technische ist in Ordnung, das Weitere ist Sache Ihrer künftigen Entwicklung. Allerdings bin ich der Ansicht, daß ein derartiges Beispiel nicht ohne weiteres auf Konservatorien seine Anwendung finden kann, denn ein Konservatorist,

der in rein technischer Beziehung — also abgesehen von der inhaltlichen Bedeutung — Werke wie die Brahms'schen Jugendsonaten schreiben kann, darf seine eigentliche Lehrzeit mehr als hinreichend beendet ansehen. Wir müßten also Brahms in Hamburg als Schüler von Marxsen aufsuchen, bei dem er, sagen wir so, seine Konservatorienzeit verbrachte. Es ist Marxsen von seiten der Biographen viel Ehre erwiesen worden, auch Brahms hat ihn auch später noch geehrt, weniger bekannt ist aber, daß er auch aussprach, eigentlich hätte er von Marxsen nichts gelernt. Wie erklärt sich dieser Widerspruch? Die Biographen sind gezwungen, sich hierüber auszuschweigen, und doch erklärt er sich einfach, weiß man nur einmal, was Kunst im Sinne der großen Meister ist. Brahms meinte: Bei Marxsen habe ich wohl einen ganz braven und soliden Lehrmeister hinsichtlich einer gang und gäben, fachmusikalischen Ausbildung gehabt und dafür bin ich ihm natürlich ganz dankbar, aber in das Innere der Kunst, dorthin, wo sie für den eigentlichen Künstler erst beginnt, hat er mich nicht geführt. Er hat mir keine Geheimnisse enthüllt, konnte es auch nicht, weil er selbst nicht im Besitze von solchen war, kurz, was Goethe mit Durchdenken der Kunst bezeichnet, hat er mich nicht gelehrt. Das habe ich alles selbst tun müssen, und schwer genug ist's mir auch geworden. „Talent muß man haben, alles andere hilft doch zu nichts", aber eben so wahr ist: „daß man in allen anderen Dingen zu lernen hat, weiß jeder, nur in der Musik ist es nicht nötig!" (Brahms zu Jenner). Hart, sehr hart ist Brahms auf diesem Gebiet, dem der „Apotheose" des Künstlers gewesen. Selbst über den von ihm so hoch verehrten Schumann sagte er, er hätte von ihm nichts weiter gelernt als — Skatspielen. Je mehr man auch erkennen lernt, was Brahms eigentlich bedeutet, um so mehr steigt die Achtung vor ihm, nicht etwa in erster Linie vor dem absoluten Wert seiner Leistungen, sonden ganz besonders davor, wie er zu ihnen gelangte. Er müßte gerade insofern der eigentliche Lehrmeister der ganzen deutschen kompositorischen Jugend sein, als er seit Beethoven am eindringlichsten zeigt, wie sich, mit Goethe zu reden, ein glückliches Genie zum Ungemeinen aufschwingt. Keineswegs etwa, daß man brahmsisch schreibt — das ist überflüssigerweise bereits besorgt worden —, aber daß man endlich einmal wieder anfängt, in künstlerischem Sinne — also ganz und gar nicht wissenschaftlichem — über die Kunst oder vielmehr in der Kunst zu denken, um hinter ihre tiefen Geheimnisse zu kommen, überhaupt wieder einmal ahnend zu wissen, daß es solche Geheimnisse gibt. Haben Sie übrigens bemerkt, daß unsere drei größten Instrumentalkomponisten, Bach, Haydn und Beethoven, einsame Menschen waren? Es kommt dadurch auch symbolisch zum Ausdruck, welch letzter Hingabe es selbst bei Vorhandensein größten Talents bedarf, um gerade auf diesem innersten musikalischen Gebiet das Letzte leisten zu können. Sie werden sagen, was das mit unserer Frage zu tun hat. Mir scheint, sogar sehr viel. Da ein echter Unterricht immer auch aufs Letzte hinzielen wird, so müssen die Zöglinge doch wenigstens ahnen lernen, was es denn eigentlich mit der Kunst im Brahmsisch-Goetheschen Sinn auf sich habe. Daß dies nicht der Fall ist und bei dem heutigen System auch nicht der Fall sein kann, darüber sind wir ja wohl einig. Die Sache ist ja auch gerade die, daß die allermeisten Lehrer höchstens „Marxsens" und selbst bei solchen in die Lehre gegangen sind, so daß sie, wie Sie selbst zugeben, gezwungen sind, Steine statt Brot zu reichen. Somit stünde denn von vornherein alles „Reformieren" auf dem Papier, es bliebe bei der Mendelssohnschen Auffassung, daß einem Talentierten das nötigste Handwerkzeug gereicht wird, er nun aber selbst zusehen soll, wie er hinter das Geheimnis kommt, das Handwerkszeug auch wirklich benützen zu können. Nun, ich sage: wird der ganze Unterricht überhaupt einmal auf künstlerische Grundlagen gestellt, auf solche also, die ein Durchdenken der Kunst nahelegen, dann werden erstens bei fähigen Lehrern Kräfte lebendig gemacht, die bis dahin gar nicht zur Wirksamkeit gelangen konnten, und zweitens merken dann die Schüler instinktiv, worauf es denn doch vor allem ankommt und daß es mit noch so talentiertem „Herumtappen" noch lange nicht getan ist. Es kommt doch zunächst einmal darauf an, daß wir aus dem gegenwärtigen mechanischen System herauskommen. Damit ist schon außerordentlich viel gewonnen.

Verwunderlich war mir zu hören, daß Ihnen das System, zunächst Harmonielehre, dann Kontrapunkt theoretisch zu betreiben und dann erst zur Komposition zu gelangen, nur als Ausnahmefälle bekannt ist. Das ist im ganzen überall, auch in Leipzig, der Fall, und wie die Verhältnisse

liegen, legt sich zunächst dieses System nahe. Denn die meisten Konservatorien sind, auch wenn sie sich Hochschulen nennen — was eigentlich nur für die Berliner Hochschule für Musik zutrifft —, auf diesem Gebiet in den ersten Jahrgängen Elementarschulen, sofern sich die meisten Eintretenden überhaupt noch nicht tonsetzerisch betätigt, vielfach noch nicht einmal Noten geschrieben haben. Um Beibringung der Elementarkenntnisse kommt man also nicht herum, und daß hier gewissermaßen abstrakt vorgegangen werden muß, ergibt sich von selbst. Daß aber bei diesem System verharrt, jahrelang abstrakter Unterricht erteilt wird, das ist es eben, wogegen sich schon manche Musiker gewendet haben, immer noch mit ziemlich wenig Erfolg. Natürlich kann nebenbei komponieren, wer das Zeug dazu hat, die Sache ist dann aber gerade die, daß ihn der Theorieunterricht abstößt, weil er merkt, daß er ihn innerlich nicht fördert. Wenn Sie, lieber Herr Professor, ohne besondere Vorbildung schon nach 1½ Jahren Orchesterwerke komponieren konnten, die sogar zur Aufführung gelangten, so zeugt das nicht nur für Ihr starkes Talent, sondern auch dafür, wie rasch Sie es selbst, ohne die Schule, gefördert haben. Das ist nicht jedem, auch sehr gut Veranlagten, gegeben, wie lang hat z. B. Brahms gewartet, bis er sich überhaupt ans Orchester wagte. Die Sache ist nun eben die, daß mit dem abstrakten System der größere Teil der Studienzeit so etwas wie vergeudet, der offizielle Sprung in die Praxis erst dann gemacht wird, wenn bereits eine theoretische Verbildung eingetreten ist, und daß hieran eigentlich unsere ganze Musik krankt, das läßt kategorisch verlangen, mit diesem System zu brechen. Und hierfür geben die Methoden früherer Jahrhunderte, die fast ohne weiteres in die Praxis leiteten, nützlichste Fingerzeige.

Ich komme aber von der fachmusikalischen Ausbildung immer wieder zurück auf die des künstlerischen Menschen im Musiker, gewissermaßen auf das, was hinter den Notenköpfen steht, d. h. diese in ihrem Charakter bestimmt. Wird hier nichts Entscheidendes getan, so sind selbst die besten Talente dem Zufall übergeben. Heute ist diese Frage deshalb so ungeheuer wichtig, weil wir in einer ganz zersplitterten Zeit leben, es deshalb weit schwerer ist, zu einer geschlossenen, tüchtigen Kunstanschauung zu gelangen als in früheren, weit einheitlicheren Zeiten. Eine gefährliche Zeit die heutige! Statt aber den Gefahren zu begegnen, stürzt man sich förmlich in sie. Vermutlich, um darin umzukommen.

Nun sei es aber genug, fertig werden wir ohnedies beide nicht. Das wichtigste wird vorläufig sein, daß man sich endlich einmal überhaupt die Konservatoriumsfrage vorlegt, und so seien Sie nochmals herzlich bedankt für Ihren Brief. Ihr bestens ergebener A. Heuß.

Die Vorbachsche Orgelmusik und Einiges über ihre Reproduktion

Von Günther Ramin

Betrachtet man die Entwicklungsgeschichte der Kirchenmusik, so wird klar, daß die große Erscheinung Joh. S. Bachs ein Ziel, eine Erfüllung bedeutet, und daß die wesentlichen Stufen der Entwicklung vor ihm zu suchen sind. Nach ihm wurde die Kirchenmusik als höchster Kunstausdruck immer mehr verdrängt und selbst große Erscheinungen, wie z. B. Max Reger haben in ihrem künstlerischen Schaffen jene Synthese nicht mehr erreichen können. Der Grund hierfür liegt letzten Endes in dem Mangel einer kulturellen Bindung im religiös-ethischen Sinne, wie sie dem Zeitalter Bachs und seiner Vorgänger eigen war. Die Zeit vor Bach, die für ihn geistiger Boden und Bereiter seiner souveränen Schaffensart wurde, umfaßt eine unmeßbar reiche Welt stärksten Kunstwillens und höchsten Ausdrucksvermögens auf kirchenmusikalischem Gebiete, und man wird durch das Eindringen in diese Welt zweifellos das organische Erwachsensein Bachs und seiner gesamten Kunst wahrhaft erkennen können. Daß entwicklungsgeschichtlich für die Orgelmusik der Schwerpunkt in der Zeit vor und bis Bach zu suchen

ist, zeigt sich schon rein äußerlich in der Fülle der Produktion für die Orgel, die eben der selbstverständliche Ausdruck für den geistigen Schaffensdrang einer kultisch lebendigen Zeit war, wie es später einem anderen Kunstideal das Orchester wurde. Innerlich aber erweist sich dieser Schwerpunkt in der Reinheit und überzeugenden Kraft der musikalischen Gestaltung.

Tatsache ist, daß die Werte der Orgelmusik des 16. und 17. Jahrhunderts nicht in der gebührenden Weise erkannt und bekannt sind und selbst einem großen Teil der Orgelspieler — die ja die berufenen Diener dieser großen Kunst sein sollten — verschlossen geblieben sind. Mehrere Gründe erscheinen mir dafür maßgebend zu gewesen sein. Einmal ist von den Musikwissenschaftlern der lediglich historische Wert dieser Kunst zu stark betont worden, dann war die Kenntnis und das Vertrautsein mit dem Klangtypus der damaligen Orgeln abhanden gekommen, ohne die eine lebendige Vermittlung dieser alten Orgelmusik unmöglich ist. Schließlich darf man auch den Wandel im Geschmack und in den geistigen Bedürfnissen einer Epoche nicht übersehen, und es ist immerhin erklärlich, daß in den Jahrzehnten technischer Übersteigerung in der Kunst ohne eine wirklich innere Basis kein Raum für die erhabene Kunst aus der Blütezeit der Kirchenmusik war.

Wie lebendig und allgemein im 16. und 17. Jahrhundert die Orgelkunst im Vordergrund stand, erkennen wir leicht daraus, daß fast gleichzeitig an den verschiedensten Punkten Europas hervorragende Meister der Orgelkomposition und des Orgelspiels wirkten. Man vergegenwärtige sich, daß in Spanien die Familie Cabezon (Antonio 1510/1566, Hernando † 1604, und der Bruder Antonios, Juan), in Italien Claudio Merulo (1533/1604) und nach ihm Frescobaldi (1583/1654), in den Niederlanden J. P. Sweelingk (1562/1621), in Frankreich J. Titelouze (1563/1633), in England John Bull (1563/1628) und in Deutschland Samuel Scheidt (1587 bis 1654) ihre reichen Kräfte entfaltet haben, und zwar als ganz selbständige, scharf umrissene Persönlichkeiten. Wohl gingen vor allem von Italien und den Niederlanden starke Einflüsse auf die anderen Länder aus. Man erinnere sich, daß Sweelingk ein Schüler des Venezianers Zarlino, Scheidt ein Schüler Sweelingks war, dessen ungeheuer weittragender Einfluß ihm den Namen eines „deutschen Organistenmachers" eintrug. Frescobaldi kam ebenfalls in lebendige Berührung mit der niederländischen Musik und beeinflußte seinerseits wiederum seine deutschen Schüler Franz Tunder (1614/1667), den hervorragenden Orgelmeister zu St. Marien, Lübeck, und Jacob Froberger († 1667); aber trotz dieser wechselseitigen Einflüsse stellt z. B. Scheidt eine absolut in sich geschlossene Persönlichkeit dar, deren Schöpfungen einen vollkommen anderen Ideenkomplex umfassen, als die des gleichzeitigen italienischen Meisters Frescobaldi oder die Sweelingks, seines Lehrers. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts schließlich bildete der große Kreis der in Deutschland wirkenden Orgelmeister, die in den Namen Dietrich Buxtehude (1637/1707), Vincent Lübeck (1654/1740), Joh. Pachelbel (1653 bis 1706), Johann Nicolaus Hanff (1630/1706) und Georg Böhm (1661/1733) ihre wichtigsten Vertreter gefunden haben, die Einflußsphäre für Johann Seb. Bachs Orgelschaffen.

Die Produktivität der alten Orgelmeister erweist sich nicht zuletzt in dem Formenreichtum ihrer Musik. In den früheren Kompositionen handelt es sich im wesentlichen um eine Bearbeitung rein vokaler Elemente, die entweder dem reichen liturgischen Schatz oder auch weltlichen Melodien entnommen wurden. Der Vokalstil tritt selbst in den Bearbeitungen so klar hervor, daß man viele der Schöpfungen sich ebensowohl gesungen als gespielt denken kann. Ich möchte nur an die Werke A. Schlicks in seinen „Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln" (1512) erinnern. Die Spanier Cabezon gaben in ihren zahlreichen Bearbeitungen von Kirchenmelodien und weltlichen Gesängen eine unschätzbar reiche Erfassung der Variationsform. Doch drängten die Elemente der Orgel auch zu absolut instrumentalen Ausdrucksformen, wie sie der Italiener Merulo mit der Ausbildung der Toccata und des Ricercars brachte und Sweelingk mit der Formung der Orgelfuge, Scheidt mit der

ungeheuer starken polyphonen Durchdringung des protestantischen Orgelchorals, und wie sie Frescobaldi in der Mannigfaltigkeit und Weiterbildung selbständiger Ausdrucksformen (Canzone, Cappriccio, Ricercar, Fantasie, Toccata) uns gegeben hat. Allein den formalen Reichtum wieder zu erkennen und zu beherrschen, wäre für die Orgelkomponisten unserer Zeit, in der eine stereotype Wiederkehr gewisser Formen nicht zu verkennen ist, ein ungeheurer Gewinn.

Abgesehen von den formalen Grundlagen drückt sich die individuelle Kraft der alten Meister in der Behandlung des mehrstimmigen Satzes aus. Dabei ist ihnen eine im wesentlichen auf das Lineare gerichtete Tendenz gemeinsam. Die Elemente des vokalen und instrumentalen Stils sind bei den einzelnen Komponisten von verschieden starkem Einfluß. Vielfach sind sie zu einer Einheit verschmolzen, wie in vielen Kompositionen Scheidts, der trotz reicher Figuration, die dem Instrumentalstil entwachsen ist, die Triebkräfte seines polyphonen Satzes aus dem Vokalen hat.

Über die mannigfachen Schöpfungen der vorbachischen Zeit Werturteile abgeben zu wollen, liegt mir völlig fern; mir schien nur eine gewisse Gliederung der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts in bezug auf ihre Wiedergabe in heutiger Zeit durchaus notwendig. Die wirkliche innere Einstellung wird ein jeder erst gewinnen können, wenn er am Erlebnis dieser großen Kulturdokumente sich selbst entzündet und von sich aus das Kunstwerk geistig und seelisch erfaßt.

Für die Wiedergabe der genannten Orgelmeister möchte ich im folgenden nicht etwa ein Rezept geben oder in persönlicher Willkür Forderungen im einzelnen aufstellen, sondern ich möchte nur eine Klärung der Grundlagen für eine lebensvolle Reproduktion erreichen. Denn daß diese Musik so lange tot blieb, liegt zum großen Teil auch an der völligen Verständnislosigkeit des Orgelspielers gegenüber den elementaren Forderungen für die Reproduktion der alten Orgelmusik, die sich einmal auf die Spielart und zum andern auf die Art des Registrierens beziehen. Hinsichtlich der Phrasierung möchte ich betonen, daß das Wesentliche ist, die Gesamtstruktur einer Komposition kenntlich zu machen. Man phrasiere deshalb in völliger Unterordnuug unter die thematischen Gegebenheiten und vermeide bei der Gliederung allzu häufige Verkleinerungen der weitgespannten Melodik.

Über die Manualverteilung haben wir immerhin bei Lübeck und Buxtehude (und auch in Bachschen Orgelwerken, wie der dorischen Toccata u. a.) einige wesentliche Angaben, aus denen man Wichtiges für die Gliederung der Kompositionen entnehmen kann. Als besonders charakteristische Beispiele möchte ich hier Lübecks Choralphantasie „Ich ruf' zu Dir, Herr Jesu Christ" (siehe Seite 46, 47 und 55 der Gesamtausgabe des Ugrino-Verlages) und das Präludium E-Dur (der gleichen Ausgabe) anführen, außerdem Buxtehudes „Tedeum" (siehe „Pleni sunt coeli", Seite 60, Bd. II der Spittaschen Gesamtausgabe) und ebenda „Ich ruf' zu Dir, Herr Jesu Christ" (Seite 106). Die Manualangaben weisen demnach auf eine kontrastierende Wirkung hin. Übergangsdynamik war ausgeschaltet. Je weiter wir in der Zeit zurückgehen, umso rücksichtsloser scheint mir diese Forderung bestehen zu müssen. Daß Bach und seine Zeitgenossen bei maßvoller Anwendung dynamischer Übergänge nichts von der Struktur ihres Kunstwerks einbüßen, beweist nur, daß ihre Kunst bereits einer gewissen Stilwandlung unterworfen war, die von der ganz streng gebundenen früherer Jahrzehnte abweicht. Mir scheint die Totalität Bachs sich in gleicher Weise aus seiner Orchesterschreibweise wie aus seinen Orgelschöpfungen zu offenbaren, womit ich nicht sagen will, daß sein Orgelstil orchestral sei oder sein Orchesterstil orgelmäßig, aber seine absolute polyphone Musik ist in Vokal-, Orchester- und Orgelwerken gleicherweise eingefangen. Vielleicht liegt auch darin der Grund, daß es für die heutige Generation leichter war, seine Orgelwerke leben-

dig zu erhalten. Selbst völlig anders geartete Instrumente als die seiner Zeit waren nicht imstande, seiner Kunst in dem Maße Abbruch zu tun, wie es bei vorbachischer Musik zweifellos der Fall ist, da Bach schon weit weniger instrument-gebunden erscheint als seine Vorgänger, für die schöpferische Intention und Verwirklichung im Klang untrennbar war. Deshalb setzt ihre Wiedergabe naturgemäß eine deutlichere Kenntnis der Klangwelt ihrer Orgeln voraus. Das Beobachten der damaligen Orgeldispositionen und noch mehr das Anhören dieser Instrumente vermittelt einem ein wahrhaft lebendiges Verständnis für die Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts und befreit von mannigfachen Vorurteilen. Es ist notwendig, sich von der Auffassung freizumachen, daß der 8′-Ton des Manuales und der 16′-Ton des Pedales für die Registrierung ausschlaggebend sei. Es sei mir gestattet, eine Stelle des Nachwortes von G. Harms zum Schlickschen Tabulaturbuch anzuführen:

„Ich möchte hervorheben, daß alle Orgelmusik des 16. und 17. Jahrhunderts nicht die Tonhöhe, vielmehr die Taste aufzeichnet, daß also ein Festhalten am Äqualklang, dem 8′-Ton, nicht nur unschön, fantasielos, sondern falsch ist. Es geht aus den Orgeldispositionen bis um 1650 unzweideutig hervor, daß der 8′-Ton nicht nur als dominierend nicht bestand, daß es in den meisten Orgeln sogar Klaviertypen gab, in denen er durchaus unterlegen war."

Auch beachte man, daß allzu weitgehende Addition der Stimmen kein Gewinn für die Klarheit der Wiedergabe ist, sondern daß der Eigenwert einer alten Orgelstimme nur mit bedachter Auswahl sich einer anderen Stimme paart, ja, selbst im Fortissimo-Klang vermeide man die Anhäufung gewisser Stimmgruppen (etwa der Zungen- oder ziemlich ähnlicher Flötenstimmen). Kraft des Klanges bedeutet nicht Lärm, und die Intensität des Klanggebildes gewinnt nicht durch Übersteigerung der Mittel.

Einen ungeheuer wertvollen Anhaltspunkt empfangen wir für die Wiedergabe Scheidtscher Orgelwerke in dessen persönlichem Nachwort zum 3. Teil seiner „Tabulatura nova" („Denkmäler deutscher Tonkunst", Band I). Daraus kann man eindeutig entnehmen, daß das Pedal absolut die Rolle eines selbständigen Orgelklaviers zu spielen hatte und nicht mit dem Begriff „Baß" identisch ist. Die Dispositionen der alten Orgelpedale zeigen uns in ihren zahlreichen hellen und obertönigen Stimmen, daß das Pedal ein in sich vollendetes Werk darstellt und dem Sopran, Alt, Tenor und Baß in gleicher Weise dienstbar ist. Ohne solche Voraussetzung ist eine klares Musizieren der Werke Cabezons, Scheidts, Lübecks, Buxtehudes nicht denkbar. Und absolute Klarheit der musikalischen Linie ist die erste Forderung, die man bei der Reproduktion der alten polyphon-linearen Musik stellen muß. Das Eigenleben einer jeden Stimme wird verschüttet, wenn die Dumpfheit des Klanges dominiert. Auch daß man Doppelpedal kannte, geht aus den Werken der Alten hervor, und zwar nicht in dem Sinne einer bloßen Oktavenverdoppelung, sondern einer selbständigen Zweistimmigkeit. Man soll nur endlich mit dem Vorurteil brechen, daß die Schwerfälligkeit der klassischen Orgeln Doppelpedal unmöglich gemacht hätte. Antonio Cabezons großes Orgelwerk „Benedicta es regina" ist schlechterdings ohne Anwendung des Doppelpedals überhaupt nicht zu interpretieren. Also gewöhne man sich endlich daran, das Pedal nicht mehr lediglich als finsteren Baßvertreter zu betrachten, sondern räume ihm ruhig die selbständige Rolle wieder ein, die es in früheren Jahrhunderten gespielt hat. Vor unmäßigem Akkordspiel im Pedal bewahrt einen ja die Natur durch die weise Beschränkung auf zwei Beine. Außerdem ist man ja nachgerade daran gewöhnt, im dunklen 16′-Pedal die größten Kunststücke virtuoser Art auszuführen; so wird es also keine technischen Hemmungen bereiten, sondern nur einer Umstellung des modernen Ohres

bedürfen, um eine oder zwei ruhig schreitende Stimmen des Alt oder Tenors mit einem 8'- oder 4'-Register zu treten.

Die Tatsache, daß die alten Italiener nur einmanualige Orgeln hatten (Merulo, Frescobaldi) soll nicht ausschließen, daß man ihre Werke auf heutigen deutschen Orgeln auf zwei oder drei Manualen interpretiert, da ja das eine italienische Manual einen ganz anderen, weiter mensurierten Klang hatte, als je ein deutsches. Aber man wird doch aus dieser Kenntnis heraus sich die nötigen Grenzen setzen und eine gewisse Einfachheit im Manualwechsel wie auch in der Auswahl der Register (vorzugsweise Prinzipalklang — 16', 8', 4', 2', 1' —) walten lassen. Man sieht, daß man sich stilistisch verschiedenartig einzustellen hat gegenüber Scheidt, Frescobaldi, Cabezon usw., denn der Orgeltyp war eben auch ein verschiedener in Italien, Frankreich, Spanien und Deutschland. Dennoch wird auf den guten deutschen Instrumenten des 17. Jahrhunderts die Interpretation all dieser Werke am ehesten möglich, da jedenfalls das Gebot der Klarheit dabei erfüllt werden kann und durch kluges Disponieren der vorhandenen Klangmittel ganz verschiedene klangliche Gruppierungen sich erreichen lassen. Der Übertragung der Orgelmusik des 16. und 17. Jahrhunderts auf die moderne Orgel sind unabweisbare Grenzen gesetzt, die in der Gesamtveränderung des heutigen Orgeltyps ihre Ursache haben; bis zu einem gewissen Grade ist sie jedoch dann möglich, wenn man eine Umwertung in Aufbau und Anordnung der vorhandenen Stimmen trifft und sich gewisser, für harmonische Effekte oder solistisch isolierte Wirkungen gedachter Mittel völlig enthält. Ebenso muß man naturgemäß von dem modernen Übergangscrescendo absehen, da dadurch eine Verwischung der klaren Struktur des Kunstwerks eintritt. Man lerne also bei der Übertragung auf die moderne Orgel auch von den Dispositionen der klassischen Orgel und von ihrem Klang. Daß die alten Orgelmeister Gefühl für eine in unserem Sinne geradezu raffinierte Klanggestaltung hatten, geht aus den Orgeldispositionen hervor; das heißt, für sie war eben die Orgel ein in sich selbst beruhender Eigenklang, während in späterer Zeit die Anlehnung an den Orchesterklang die Orgel unselbständiger machte. Wenn Bach in der Eingangsarie der Kantate Nr. 161 „Komm du süße Todesstunde" als Zusatz für den Orgelcontinuo hinschreibt „Sesquialtera ad continuo" (der Sesquialter spielt den Choral), so zeigt dies, daß man wirklich kühn in der Anwendung der vorhandenen Mittel war. Kühnheit muß jedoch Willkür ausschließen. Denn nie möge der Reproduzierende vergessen, daß er in erster Linie Diener am Werke ist, und infolgedessen ihm die Gesetzmäßigkeiten innerhalb des Kunstwerkes die Grenzen seiner individuellen Gestaltungssucht anzugeben haben. Daß man innerhalb solcher durch das Kunstwerk bedingter Grenzen sehr wohl seine Persönlichkeit entfalten kann, möchte ich keinesfalls leugnen. Die ungebrochenen, reinen Klänge wertvoller und gut erhaltener Orgeln aus einer Blütezeit der Orgelbaukunst werden einer starken Phantasie des Spielers auf das Höchste entgegenkommen und ihm dennoch das Maß geben, das er sich zu setzen hat. Letzten Endes ist ja doch die künstlerische Individualität und das sachliche Verantwortungsgefühl des jeweiligen Spielers für eine wahrhaft lebensvolle Vermittlung eines Kunstwerkes ausschlaggebend.

Felix Draeseke und die Form

Ein Weckruf an die kulturell eingestellte Jugend, eine Erinnerung an des Meisters 90. Geburtstag am 7. Oktober

Von Georg Seywald, Mainburg

Der 90. Geburtstag Draesekes dürfte Anlaß sein, die Öffentlichkeit erneut an diesen Meister zu erinnern. Da wir beim Studium seiner Werke zur Überzeugung kamen, daß sich seine Eigenart am klarsten in seiner Einstellung zur Form enthüllt und daß gerade die äußeren Widerstände, welche einer verbreiterten Wirkung seiner Werke bisher hemmend waren, aus dieser seiner gegensätzlichen Einstellung zum oberflächlichen Zeitgeist sich erklären, haben wir uns die Aufgabe gestellt, Draesekes Verhältnis zur Form in kurzen Umrissen zu zeichnen.

Wir betonen aber mit besonderem Nachdruck, daß uns die historische, starre, logische, körperhafte, gewordene, leicht deutbare Form der Draesekeschen Werke (also das, was an der Oberfläche schwimmt und was man üblich unter Form versteht) nicht weiter beschäftigt; denn dadurch würden keine neuen Bausteine herbeigeschafft. Wir würden lediglich in müheloser Kleinarbeit die virtuose Technik, die formale Meisterschaft, die polyphone Souveränität Draesekes erneut beweisen: also das, was erlernbar ist und was auch seine Gegner stets bewunderten, was aber nicht für den bleibenden Bestand seiner Werke zeugt; denn diese kommensurablen Elemente sind auch in vielen Kompositionen z. B. der Berliner Akademiker (Gernsheim z. B.) rein ausgeprägt, und trotzdem wäre der Versuch einer Wiederbelebung dieser von der rauhen Wirklichkeit vernichteten Werke keinen Schweißtropfen wert.

Wir aber wollen in die Tiefe, in den Mikrokosmos dieser Kunst eindringen. Denn darin beruht ihre entscheidende, schicksalsbetonte Bedeutung. Der Einfluß der drei großen abendländischen Schulen Polyphonie (Bach), Klassizismus (Beethovenerlebnis), Romantik (Tristanerlebnis) auf Draeseke ist kein bloßes Vererben technischer Fertigkeiten, sondern vielmehr ein Erwecken wirklicher, seelischer Kräfte. Darum hat Draeseke auch keiner Schule angehört; darum machte er auch keine Schule: er ist ein Einsamer in seiner Zeit, nicht zeitlos, sondern Mittel in den Händen des Schicksals einer zeitlich bestimmten Kultur: der sterbenden romantischen Kultur, deren krisenhafte Hochspannung im Tristanerlebnis er voll empfand, deren Auflösung in eine weltstädtische Zivilisation er erleben mußte und wogegen er sich stemmte, weil er — seinem Innern gehorchend — mußte. In Draesekes Kunst steckt also nicht bloß die tote historische Form. Sie ist höhere, lebendige, stets werdende Form. Diese Form, die Seele der Kunst (was die Leute Inhalt nennen), die unsterblich ist, verschafft ihm Gewicht und bleibenden Bestand. Daß Draeseke zu den wenigen Glücklichen des 19. Jahrhunderts zählt, denen diese höhere Form Müssen war und der darum nicht bannte, sondern offenbarte, verdankt er den mystischen Erlebnissen seiner Seele. Seine Form ist nicht dogmenbeschwerte Tradition: sie ist Sehnsucht, Idee, Religion. Die Gestalten, welche sie hervorzaubert, sind erdverbunden, schicksalsbetont, aber nicht für die Wirklichkeit geschaffen; denn sie sind nicht geboren aus der Wirklichkeit, sondern aus Intuition: sie sind nicht Gestalten des Verstandes, sondern solche des Herzens und aus dem Gefühle (in Liebe) zu begreifen.

Die Draesekesche Form ist darum nicht historisch, leitfadenartig zu bestimmen. Sie ist nicht System, sondern Organismus. Sie ist nicht starr, sondern werdend. Sie wird geschaffen von der Idee und nicht von der Tendenz. Sie ist darum weder reaktionär

noch revolutionär: sie ist aufblühendes Leben. Und in dieser seiner höheren Form wurzelt Draesekes Stil.

Daß nun Draeseke vom Schicksal nicht zermalmt wurde (Auflösung der Kultur in Zivilisation) und in den wüsten Strudel der Weltstadt nicht mitgerissen wurde, verdankt er nicht nur der historischen, sondern gerade der höheren Form. Draeseke kannte nicht Weltangst. Ihn erfüllte Sehnsucht. Er suchte darum nicht zu bannen durch die Form. Er wollte in der Form nicht die Form, sondern sich selbst, den Schicksalsträger einer Kultur vollenden. Dies gelang ihm am gewaltigsten in seinem „Christus" und in der „Tragica". Gerade letzteres Werk enthüllt am deutlichsten das Wirken der höheren Form in dem Meister. Obwohl dieses gigantische Werk äußerlich vollendet, technisch meisterhaft gestaltet ist, haftet seinem Stil etwas Fragendes, Torsohaftes (Kultur-Zivilisation) an. Draeseke vollendete in diesem umspannenden Werke eben nicht die klassische Form (das wollte er gar nicht!): er vollendete sich (das wußte er!). Und es gelang ihm, in gewissem Sinne mehr als dem größten Klassiker. Denn bei Draeseke droht nicht die zweite höhere Form die erste historische Form zu sprengen. War er doch später geboren und hatte nicht nur „Beethoven", sondern auch dessen krisenhaften Ausklang im „Tristan" erlebt. „Wollen" (richtiger Müssen) und „Können" halten sich in Draesekes harmonisch gestalteter Seele die Wagschale. Es ist kein Taumeln, kein angsterfülltes Innehalten vor dem Todessturz: die große Idee macht frei, entrückt der sterbenden, müden Wirklichkeit und gibt der Form geniale, stets sinnvoll bleibende Gestalt, verleiht dem Stil individuelles Antlitz.

Das ist der Draeseke der Musikgeschichte. Wir sagen noch richtiger: so ist der Draeseke der abendländischen Kultur. Da er 1862 seine herrlich frische Cis-Moll Sonate (Klavier), 1895 sein tiefes Cis-Moll Quartett, 1886 seine Tragica, 1895 bis 1899 seinen weihevollen „Christus" (Oratorium), 1904—1906 seinen „Merlin" (Musikdrama), 1912 seine „Sinfonia Comica" (um nur ganz wenige Hauptwerke zu nennen!) schuf, leitete ihn einzig und allein die höhere Form, die ihm besagte, daß die Grenzen der Kunst nicht technische, sondern historische sind, daß die Kunst immer Schicksal einer Kultur ist; daß sie von Kultur- und nicht von äußerlichem Zivilisationswillen getragen wird und daß Kunst nicht mit Können, sondern mit Müssen endet. Die Zivilisation setzt aber an die Stelle von hellseherischem Müssen das blinde Wollen und gelangt zu keiner Form, weil sie selbst formlos, chaotisch, zersetzend ist.

Nicht der Kunstverstand führte Draeseke zur Form. Der Intellekt hätte ihn entweder zum Zertrümmerer (der er nie war) oder zum Rückwärtsgewandten (er sagte doch ganz offenherzig, daß er in nichts seine Zeit verleugnen wolle) gemacht. Beides aber ist er nicht. Er ist ein Schöpfer — kein Arbeiter; er ist ein Seher — kein Ordner; er ist nicht Konvention — er ist Einsamkeit; er ist nicht Virtuose — er ist Erwecker, Offenbarung. Seine Lehrmeister waren nicht Historie und Persönlichkeiten: er hatte keine Lehrmeister, denen er „es" abguckte. Das „Es", das mystisch Empfangene erzog ihn, vollendete ihn. Dies „Es" ist die höhere Form. Durch sie gewinnen seine Werke bleibenden Sinn.



Georg Schumann



Johann Strauß

nach einer von P. [illegible] Wenzel in St. Pölten
zur Verfügung gestellten unbekannten
Photographie



[illegible]

im [illegible]

Briefe Hermann Kretzschmars an Felix Draeseke

Veröffentlicht von Dr. Otto zur Nedden

Frau Geheimrat Felix Draeseke (Dresden) stellte mir freundlicherweise aus dem Nachlaßmaterial ihres Gatten eine Anzahl Briefe Hermann Kretzschmars zur Veröffentlichung zur Verfügung, in denen sich der bekannte, letztes Jahr verstorbene Musikgelehrte über Komponisten, Dirigenten und Musikverhältnisse seiner Zeit, über Draesekesche Kompositionen und über persönliche Lebensschicksale in bedeutender und interessanter Weise ausspricht. Die Briefe erscheinen mit ausdrücklicher Genehmigung von Fräulein Minni Kretzschmar (Berlin-Schlachtensee) die auch einige notwendige Streichungen vorgenommen hat.

Hochverehrtester Herr Hofrath!

Es hat mir außerordentlich leid gethan, daß Sie mich neulich nicht getroffen haben. Ich war so erfreut, daß Sie noch an mich denken und danke Ihnen für den freundlichen Besuch ebenso herzlich wie für die freundlichen Grüße.

Im Konzert bin ich nicht gewesen, da ich Sitzen nicht auf die Länge vertrage. Ich bin und bleibe invalid und ausrangiert. Auch im Ministerium habe ich nichts mehr zu holen, höchstens einen Fußtritt. Komme ich aber mal nach Dresden, hoffe ich, daß Sie auf eine Minute Zeit haben für Ihren alten Verehrer

Leipzig, 20. Nov. 1898. H. Kretzschmar.

Hochverehrter Herr Hofrath!

Seemann Nachfolger hat mir vor ein paar Wochen schon das Vorspiel und „Christi Weihe"[1]) geschickt, leider ohne zu bemerken, daß ich dieses Geschenk auch im nationalökonomischen Sinn Ihnen zu danken habe. Es freut mich herzlich, daß Sie mich noch nicht vergessen haben und verbindet mich Ihnen aufs Neue.

Da mir das Manuskript der „Auferstehung" trotz der langen Zeit, seit ich es sah, immer noch deutlich vor Augen steht, können Sie sich denken, wie ich begierig bin, auch die anderen Teile kennen zu lernen. Soweit ich Zeit gehabt habe das Gedruckte durchzugehen hat es mich sehr ergriffen und sehr mit Bewunderung erfüllt vor der schlichten und starken Poesie, die alles trägt, die einfachsten Formen und die großartigsten Konzeptionen, Bewunderung vor dem sinnigen Geiste, der in einzelnen kleinen Wendungen sich ebenso fesselnd regt, wie er die weiten Zusammenhänge mächtig beherrscht. Ich kann zu der Vollendung dieser Riesenarbeit nur staunend Glück wünschen und hoffe, daß die Trilogie ein Bayreuth findet, von dem aus sie schnell ins Volk dringt[2]). Da sitzt da unten in Heidelberg, dem kleinen, ein sehr rühriger Mann: Philipp Wolfrum. Das wäre der rechte Dirigent ein außerordentliches Werk in die Welt einzuführen!

Was mich betrifft, so ist wenig zu vermelden. Ich führe ein ziemlich mürrisches Auszüglerleben, bar jeder Arbeitslust und interesselos gegen musikalische Vorgänge. Hätte ich die Mittel, würde ich Landwirtschaft treiben. So beschränkt sich meine Ökonomie auf einen Bernhardiner und einen Schimmel. Weil sichs mit dem im Muldental hübscher fährt als in der Leipziger Gegend, bin ich seit Ostern nach Grimma übergesiedelt. Mittwochs und Sonnabends verabreiche ich in Leipzig je 4 Kollegs. Doch genug! Für die Gesundheit, die mir der Himmel gelassen oder wiedergegeben muß ich dankbar sein. Nur das Gedächtnis und die Energie sind weg!

[1]) Die beiden ersten Oratorien der Oratorientetralogie „Christus" von Felix Draeseke.
[2]) Vgl. dazu die Analyse des Christus-Mysteriums in Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal".

Kommen Sie mal in die Gegend, würde ich mich sehr freuen Sie zu sehen. Mit besten Wünschen fürs neue Jahr und der Bitte mich Ihrer Frau Gemahlin zu empfehlen

in alter Verehrung
Ihr
Grimma, den 27. Dezember 1902. H. Kretzschmar.

Hochverehrtester lieber Herr Hofrath!

Es hat mich sehr gefreut wieder einmal von Ihnen zu hören, aber Ihr Brief hat mich auch wehmütig gestimmt und von Neuem in der Ansicht bestärkt, daß es um das deutsche Musikwesen eine Misere ist. Die Dirigenten müßten es doch als Ehrenpflicht betrachten Ihre Arbeiten frisch vom Schreibtisch und von der Presse weg aufzuführen, wenn sie die ernsten Leute wären. Die zigeunerhafte Organisationslosigkeit des Standes bringt aber leider an die entscheidenden Stellen zu viel Spekulanten, Egoisten und minderwertiges für sachgemäßes Verfahren unfähiges Volk. Alles Wetter wird jetzt in Berlin gemacht. Da Sie hier Ochs für sich haben, steht die Partie doch gut. Wenn er Sie nur nicht zu lange warten läßt. Geht er daran, bringt er es auch zu einem Erfolg. Und von Berlin aus geht dann ein neues Werk gleich durch die Lande. Sobald ich Gelegenheit habe mit der Feder für Ihren „Christus" einzutreten, werde ich sie ergreifen. Etwas in Leipzig ohne den Nachdruck von auswärts zu erreichen habe ich allerdings wenig Hoffnung.

Also wollen wir ja Berlin tüchtig betreiben; von da aus kommen die andern alleine nach. Von Ihrem Verlegerpaar kenne ich nur die eine Hälfte, Herrn Pfau. Einen Band, aber nur einen hat mir die Firma noch zugeschickt. Nehmen Sie es nicht als Gleichgültigkeit, daß ich ihn noch nicht studiert habe. Er kam gerade in die Zeit, wo es mit meiner armen Frau kritisch wurde und seit sie gegangen, habe ich eigentlich für nichts mehr Interesse, am allerwenigsten taugt mir Musik. Wie mich dieser Schlag getroffen hat, das kann nur verstehen, wer unser zurückgezogenes Leben und ihre Kinderseele mit dem Schatz von Liebe und Poesie gekannt hat. Die Zeit seit dem 6. Mai hat den Schmerz und die Sehnsucht nicht gemildert; das einzige Glück was ich noch habe ist, daß ich jeden zweiten Tag hinüber nach Gaschwitz fahre, wo wir am Harthwald glückliche Jahre gewohnt haben, und die alten Pfade, auf denen ich tagtäglich mit ihr ging, auf und ab laufe. Wenn ich hier bleibe — ich soll nach Berlin kommen — will ich mich dort im Frühjahr anbauen, und sehen, wie sich das qualvolle Leben zu Ende bringen läßt. Es wäre Alles gut, wenn man eines Wiedersehens sicher wäre. Meine Frau war davon überzeugt; ich aber habe auch den Glauben verloren.

Verzeihen Sie aber, daß ich solche traurigen Saiten anschlage. Mit herzlichem Dank und der Bitte mich unbekannterweise auch Ihrer Frau Gemahlin zu empfehlen

in alter Verehrung
Ihr ergebener
Oetzsch bei Leipzig, 6. Dez. 1903. H. Kretzschmar.

Lieber Herr Hofrath!

Die dumme Post! Da wäre ich bei einem Haar um eine große Freude gekommen. Nehmen Sie herzlichen Dank für Ihren Brief, der mir als Zeichen des Gedenkens wohl tut und mich in alte, mir teure Zeiten zurückversetzt. Sie haben mir schon im Mai 1903 unvergeßlich teilnehmend geschrieben und mich durch Ihr sympathisches Wort über meine arme, arme Frau tief verpflichtet. Seit sie gegangen ist, bin ich immer krank und kränklich gewesen, kann den grausamen Schlag nur verwinden, solange ich bei der Arbeit sitze und habe an nichts mehr Freude, auch nicht an meiner sonst schönen Stellung. Das ist vielleicht recht schwach, aber begreiflich für einen, der diesen herzigen, tapferen Kameraden mit der Kinderseele und unser zurückgezogenes Leben gekannt hat.

Was mich gewundert hat, ist, daß die Dresdener nicht an den „Christus" gegangen sind. Für die lag es doch am nächsten und war mit vereinten Chören schön zu machen. Wie es früher war, hätte der Konservatoriumschor allein genügt. Panzner habe ich schon vor Jahr

und Tag, oder vor zwei Jahren einmal geschrieben, werde ihn aber jetzt noch einmal anstoßen. Es ist ein Elend mit diesen Dirigenten. Im Hauptamt sind sie doch alle Egoisten, im Übrigen unbedeutende Naturen!

In den mir zugekommenen Musikzeitungen befanden sich viele Auszüge aus Ihren „Lebenserinnerungen"[1]). Hätten Sie nicht Lust zu einem vollständigen Band? Das würde der stattlichste Beitrag zur Geschichte einer wichtigen und bunten Zeit. Vor allem fahren Sie aber fort, die Notenfeder zu rühren, und dazu mag Sie der Himmel gesund und rüstig erhalten!

Mit herzlichem Gruß und Dank
Ihr in alter Verehrung getreuer

Schlachtensee bei Berlin, den 13. Okt. 1905. H. Kretzschmar.

Lieber Herr Geheimrath!

Verzeihen Sie, daß ich nicht geantwortet und gedankt habe und seien Sie versichert, daß ich mich außerordentlich gefreut habe von Ihnen nicht vergessen zu sein. In Berlin reißt aber die Überbürdung nicht ab. Das hat vielleicht sein Gutes. Die ewige Jagd der Pflichten drückt den Lebensüberdruß etwas nieder, unter dem ich seit 1903 beständig stehe.

Ich würde mich sehr freuen, wenn wir uns wieder einmal aussprechen könnten. Vielleicht wissen Sie aus meinen „Zeitfragen", daß auch ich in der heutigen Musik vorwiegend dürre Jahre und Übergangsnöte sehe. Strauß ist eine große Gefahr, weil die starke Dosis musikalischer Begabung und musikalischen Könnens die Menge über seine menschliche Unreife und seine künstlerische Geschmacklosigkeit täuscht. Und nun kommt einer seiner fanatischen Trabanten, Wolfrum aus Heidelberg, möglicherweise als Direktor der Hochschule in Berlin an die Tete! Persönlich noch unangenehmer als Strauß ist mir der andere Matador: Max Reger, weil ich an ihm den geistigen Fonds fast ganz vermisse, doch bin ich mir da weniger klar. Einige bei Peters erschienenen Orgelfugen aus den Opusdekaden 50 und 60 muß man als positive burschikose oder naiv humoristische Leistungen gelten lassen!

Hoffentlich gehts Ihnen gut und bitte, lassen Sie sich die Laune nicht verderben! Gegen das Wetter können wir auch nichts und nichts gegen das Sterben.

Mit herzlichem Gruß und der Bitte mich unbekannterweise auch Ihrer Frau Gemahlin zu empfehlen in alter Verehrung
Ihr

Schlachtensee, 10. Juni 1908. H. Kretzschmar.

Arnold Schönberg — Preußischer Kompositionslehrer

Von Dr. Alfred Heuß

Die Berufung Arnold Schönbergs zum Vorsteher einer der drei Meisterklassen für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin bedeutet einen Schlag gegen die Sache der deutschen Musik, wie er zurzeit herausfordernder kaum gedacht werden kann. Noch vor 2 und 3 Jahren, als sich breitere Kreise von der „neuen" Musik Großes versprachen, hätte man über den Fall zu disputieren, hätte auszuführen gehabt, daß die Musik des späteren Schönberg wie überhaupt seine ganze, traditionslos sein wollende Musikanschauung nichts als eine Verirrung bedeuten könne, weshalb es einem künstlerischen Vergehen schwerster Art gleichkomme, diesen Mann an einer sichtbarsten Stelle zu einem offiziellen Erzieher in der deutschen Musik zu machen. Heute braucht nicht mehr diskutiert zu werden, denn die Macht der Tatsachen hat bereits gesprochen; jeder Kenner der Verhältnisse, ob rechts oder links stehend, weiß, daß die Zeit der Schönbergschen hysterischen Krämpfe und Fieberschauer in der Musik vorüber ist, diese ganz anderen Zielen zusteuert und zusteuern muß, weil die verkörperte Unnatur auf die Länge einfach nicht zum Prinzip genommen werden kann. Und aus-

[1]) Die „Lebenserinnerungen" Draesekes erscheinen demnächst, von Dr. Herm. Stephani (Marburg) herausgegeben, im Druck.

gerechnet jetzt, da die deutsche Musik sich langsam zu erholen beginnt, wagt man diesem Mann die höchste staatliche Approbation für seine Irrlehren zu geben, hebt ihn mit größtem Nachdruck hervor und sagt dadurch, daß man sich weder um die Entwicklung als solche noch vor allem das Gedeihen der deutschen Musik kümmere. Und das bedeutet eine Herausforderung, das ist auf eine Kraftprobe zwischen Deutschtum und — nun heißt es ebenfalls offen werden — spezifisch jüdischem Musikgeist abgesehen. Denn darüber ist sich jeder, der in die Rassenunterschiede einen Einblick hat, klar, daß der Fanatismus Schönbergs, darin bestehend, auf einer engen Grundlage rücksichtslos die allerletzten Konsequenzen zu ziehen, mit deutschem Wesen nichts gemein hat, sofern dieses selbst bei kleinlicher Verengung immer auf einer Grundlage steht, die nihilistischen Fanatismus ausschließt. Über derartige fundamentale Dinge muß denn doch mit aller Unbefangenheit gesprochen werden, nicht nur zum Besten deutschen, sondern auch spezifisch jüdischen Wesens, das ja gerade Gefahr läuft, sich in Schönbergschen Fanatismen zu verlieren, wenn es sich nicht in bodenständigen Kulturen verankern kann. Nur dadurch konnten ein Mendelssohn, Heine, Liszt, Meyerbeer usw. zu ihrer Bedeutung gelangen, sie gruben sich ein und zogen denkbar sichtbar hieraus ihre Kräfte. Wäre Schönberg nur etwa zwanzig Jahre älter, also im frisch aufblühenden, nicht bereits verblühenden Wagnerismus aufgewachsen, so hätte es bei ihm eine normal jüdische Entwicklung abgesetzt, wie sie sich ja auch noch in seinen ersten Werken zeigt. Aber bereits um 1900 war der deutsche Musikboden stark zersetzt, was niemand schärfer merkte als gerade Schönberg, der sich, weil er keine starke deutsche Vergangenheit in sich fühlte, immer mehr auf sich selbst angewiesen sah, somit seine immer stärker hervortretende Wurzellosigkeit zum Prinzip machte und sie mit fanatischem Eifer durcharbeitete. Seine weitere Entwicklung ist persönlich und rassenmäßig bedingt, Schönberg war und ist ehrlich, wie jeder wirkliche Fanatiker ehrlich ist, und wie überhaupt gegen seine Person nichts einzuwenden ist. Seine Entwicklung, sein Schicksal hat aber mit dem der deutschen Musik nicht das mindeste zu tun, immer hat diese Mittel und Wege gefunden, neue, natürliche Entwicklungen einzuschlagen und zwar eben ohne Gewaltsamkeiten. Auch dieses Mal wäre das der Fall gewesen, stattdessen wurde sie aber in ihrer Entwicklung aufgescheucht und wirr gemacht, beinahe an den Abgrund gedrängt und zwar eben vornehmlich durch den Fanatiker Schönberg. Die heute bereits soweit sichergestellte Probe auf ihre Existenz wird der deutschen Musik mindestens einige Jahrzehnte kosten, noch auf lange hinaus wird ihr Quell trübe fließen, weil eben, und zwar zum erstenmal in ihrer Geschichte, spezifisch jüdische Kräfte ihre Entwicklung in einer Zeit innerer Entkräftigung in die Hand genommen haben. Der auf sich selbst gestellte, nirgends mehr bodenständige, auch bewußt traditionslos sein wollende Jude als fanatischer Führer — das bedeutet nichts anderes als den Weg zum Untergang, und ich denke, wenn wir etwas erlebt haben, so ist es dies, und niemand gibt dies bereitwilliger zu als gerade solche echten Juden, die sich in einer Kultur wirklich heimisch gemacht haben und in ihrer Art sogar Hochbedeutsames leisten können und geleistet haben. Verwurzelte und wurzellose Juden, das ist die Hauptfrage auf diesem Gebiet. Zu welcher Art Judentum Schönberg gehört und gehören will, das hat er nicht nur in aller Klarheit demonstriert, sondern auch ausgesprochen.

Seine Berufung bedeutet aber heute nicht nur eine Herausforderung, sondern auch — wir wollen auch hierüber offen reden — eine Unklugheit ersten Ranges, und das ist das Erfreuliche an der Angelegenheit. Die Gründe liegen im eben Gesagten. Gerade die nicht verblendeten Juden wissen schon eine Weile, daß Schönberg sich selbst erledigt hat, und wenn auch noch krampfhaft von ihm als „Führer" gesprochen wird — ein Führer ohne Truppen —, so sehnt man sich lebhaft nach ganz anderen Klängen als Schönbergschen. Es wurde auch durchaus kein Hosiannah vom jüdischen Teil der Berliner Presse anläßlich von Schönbergs Ernennung angestimmt, vielmehr klang's ziemlich gedämpft. Reizend z. B. die Stimme B. Kastners in der Morgenpost, der, noch vor nicht sehr langem von „Pierrot lunaire" als von höchsten Offenbarungen redend, jetzt den Hauptnachdruck auf Schönbergs „Harmonielehre" legt. Welcher Berliner Witz! Als ob der spätere Schönberg seine Harmonielehre nicht schon längst „überholt", d. h. völlig erledigt hätte! Durch immer wieder neue Gehirn-Tonsysteme! Und so deuten

wir denn Schönbergs Berufung kurz folgendermaßen: Die diese, bezeichnenderweise über den Kopf der Akademie hinweg, auf dem Gewissen haben, die schlug ihr HERR — der's doch wissen muß — sowohl mit Blindheit wie mit bereits verkrampfter, herausfordernder Dreistigkeit. Und da kann's nicht fehlen: Die Tage der jetzigen Musikherrschaft in Preußen werden gezählt sein. Und so oder so, jedenfalls kann Schönberg, der Musiker und Lehrer, nicht mehr der deutschen, sondern höchstens mehr einer im obigen Sinne wurzellosen jüdischen Musik schaden. Und da sollten wir nicht ein Händelsches Hallelujah anstimmen!

Johann Strauß

Zu seinem 100. Geburtstag am 25. Oktober

Von Paul Nettl, Prag

Aus dem verflossenen Fasching liegt mir der gedruckte Katalog einer „Sammlung Alt Wiener Tanzmusik für das Pianoforte" vor. Sie enthält 1896 Stücke, vor allem von Lanner und den beiden Strauß, gibt also ein ganz kleines Bild von der schier ungeheuren Walzerproduktion der ersten Jahrzehnte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Es war ja damals geradezu eine Walzerepidemie ausgebrochen und von 1860 an sollen durch ungefähr zwanzig Jahre jährlich gegen zwanzigtausend Walzer im Druck erschienen sein. Man denkt dabei unwillkürlich an unsere heutige Zeit der Massenerzeugung von Shimmys, Foxtrotts und Tangos, und nicht uninteressant wäre es vielleicht, die Walzer- und die Shimmyperiode einer Vergleichung zu unterziehen, zu der der bevorstehende Strauß-Gedenktag eine gewisse Veranlassung böte.

Beiden Perioden gemeinsam ist die enorme Produktion von Tänzen, welche der Unterhaltung der „Gesellschaft" dienen sollen, beiden Epochen gemeinsam auch, daß diese Produktion eine Tanzwut, eine Tanzepidemie zur Voraussetzung hat. Gemeinsam ist vielleicht auch den beiden Zeitabschnitten eine gewisse Ähnlichkeit in der sozialen Gliederung der Gesellschaft. Dort, in der francisco-josefinischen Periode das Emporkommen des „dritten" Standes, eine Erscheinung, die sich durch die Umschichtung in den Jahren 1848, 1867 und 1871 ausdrückt. Hier die wirtschaftliche Verworrenheit der Kriegs- und Nachkriegsjahre, die Unterstes nach oben, Oberstes nach unten rüttelte.

Nun die Verschiedenheiten: der dominierende Tanz der liberalen Epoche ist der Walzer, ein bodenständiges, echt süddeutsches Gebilde. Man hatte früher vielfach angenommen, der erste Walzer sei jenes berühmte, mandolinenbegleitete Stück aus Martins „Cosa rara" gewesen, deren Komponist aus Valencia stammend, ja gar keinen richtigen „Deutschen" zu schreiben vermochte. Welch gründlicher Irrtum! Als ob man so etwas wie einen Walzer erfinden, als ob jemand einen „ersten Walzer" schreiben könnte!

Der Dreivierteltakt steckt dem Österreicher und dem Süddeutschen tief im Blut, und man findet schon richtige Walzer oder Ländler in den alten Wiener Arien des Hofkapellmeisters Johann Heinrich Schmelzer, der als der Johann Strauß des Barock bezeichnet wird. Man findet sie in den alten Wiener Singspielen am Ausgange des 17. Jahrhunderts, aus denen ich kürzlich einen richtigen Chorwalzer veröffentlichen konnte, oder in Wiener Liedern aus der Zeit der zweiten Türkenbelagerung Wiens, einem Schatz, der seiner Hebung noch harrt. Ein alter „Brader Tantz zu Wienn" aus dem Jahre 1681, den ich in den österreichischen Denkmälern veröffentlichte, spricht aber Bände! Es brauchte nur ein handfester Kerl zu kommen, einer der die Tausende von Melodien, die an der Donau in der Luft schwirren, hört, sie auffängt und musikalisch macht. Schubert war ein Solcher, aber seine Zeit war noch nicht die Walzerzeit; dann kommen

Lanner und der alte Strauß als erste Tanzspezialisten. Aber erst der junge Johann Strauß versteht es, das Allerletzte, was im „Donaustil" noch zu sagen ist, aus den Bänkelsängern, den alpinen Jodlern und den Linzer Schifferweisen herauszuholen und so das echte Wienerische zu schaffen, das man zwar aus vielen Weisen Schuberts, ja Mozarts, Haydns oder der Mannheimer heraushört, aber nicht — als reine Melodie nicht — in so kristallheller, unüberbietbarer Form. Dazu war ein verniedlichteres Zeitalter nötig als die klassische Heldenzeit Beethovens.

Stelle ich nun den heutigen Gesellschaftstanz dem Walzer, wie ihn der jüngere Strauß zum Weltsiege führte, entgegen: Hier edle feurige Melodik, die landständig ist, dort eine entmelodisierte platte Rhythmik, die im primitiv Taktischen wurzelt, weil sie exotisch, außereuropäisch ist. Hier eine Form, die über die Tanzdimensionen hinauswächst, welcher die Acht- und Sechzehntakt-Periode kraft der ihr innewohnenden melodischen Gewalt sprengt, die sich an das uralte, in Stantipes und Ductia wurzelnde, an die Branleformen anlehnenden Kettenprinzip anschließt, dort primitivste, in ihrer Einfachheit nicht zu überbietende Periodik von niedrigstem Melos. Hier ein Komponist, den ein Brahms, ein Richard Wagner bewunderte, „der musikalischste Schädel" seines Zeitalters, dort fast maschinelle, aber sicher fabrikmäßige Produktion in amerikanischen Shimmy-Großbetrieben. Schließlich das allgemein kulturelle Niveau: Johann Strauß schreibt für Wiener Salons, in denen vornehme, gute Gesellschaft versammelt ist, wo man flirtet, geistreich ist und intriguiert; der Shimmy, der Passedoble und der Tango aber sind die Tänze der Bars, wo nicht mehr geflirtet und intriguiert wird, wo man „aufs Ganze" geht. Man braucht nur einige der charakteristischsten Namen von Walzern aus der eingangs erwähnten Sammlung anzusehen: „Die Morgenblätter" (sie waren die Gegenparole zu Offenbachs „Abendblättern"), die „Publizisten", die „Telegramme", „An der schönen blauen Donau" oder: „Ausgerechnet Bananen" und „Was tust du mit dem Knie, lieber Hans", und was es mehr an derlei geschmackvollen Titeln gibt. Merkt der Leser den Unterschied? — Freilich, dies in die Details zu verfolgen, die grundlegenden Unterschiede zu Tage zu fördern, hieße vergleichende Kulturgeschichte schreiben. Aber doch, ein Gemeinsames ist da, und hier scheint es sich um eine Entwicklungskontinuität zu handeln. Die Erotik der Alt-Wiener Tanzkomposition, die in der Erotisierung des Tanzes im 19. Jahrhundert überhaupt begründet ist, hat ihren Höhepunkt in den Straußschen Weisen. Die elementar auf das Sinnenleben wirkende Macht der Straußschen Melodik — ob sie nun auf der assoziativen Kraft gewisser einfacher melodischer Formeln beruht, die für das menschliche Triebleben deshalb eine so große Bedeutung haben, weil sie dunkle, ins Unterbewußtsein verdrängte Vorstellungen und Empfindungen mit unwiderstehlicher Kraft hervorzaubern oder ob sie in der für das infantile Sexualleben so bedeutungsvollen Bewegungsrhythmik wurzelt oder in beiden Momenten — diese elementar erotische Macht der Straußschen Tanzmelodien ist für die weitere Entwickelung des Wiener Tanzes und der Wiener Operette, die ja ursprünglich bodenständig im Singspiel wurzelt, von ausschlaggebender Bedeutung. Die sublime, in der Künstlernatur Straußens wurzelnde und darum keusche Erotik weicht aber immer mehr einer bewußten und daher schamlosen Sinnlichkeit, die sich vor allem in der gemachten Verlangsamung des Walzertempos — schon bei Lehar — ausdrückt und im „Boston" ihre letzten Erfolge hatte. Dieser Tanz ist nicht mehr musikgezeugt, sondern akustische Begleitung selbstherrlicher, stilisierter jedenfalls aber raffinierter Sexualbetätigung.

Strauß hat das alte Wiener Singspiel, das schon nachweislich im siebzehnten Jahrhundert den Dreivierteltakt des österreichischen Bauernvolkes als wesentlichen Bestand-

teil kannte, der „Gesellschaft“ und der Welt in Form der Operette und des Walzers gegeben. Der Offenbachsche Geist, der die Wiener Operette mitschaffen half, wurde für Wien und Österreich durch Strauß eigens präpariert. Er hat im Volke brachliegendes melodisches Gut aufgenommen, ähnlich wie früher Haydn, Schubert oder Lanner und hat es kraft seiner Persönlichkeit derart kristallisiert, daß uns heute seine Musik volkstümlicher, echter und ewiger erscheint, als die wirkliche Wiener Volksmusik. Er hat das lokale Wiener Singspiel und den österreichischen Volkstanz der Welt gegeben und darf einen besonderen Platz im Tempel des österreichischen Ruhms beanspruchen.

Austriaca

Musik in Salzburg

Der vergangene Festspielsommer, dessen Schwerpunkt doch noch in den Schauspielaufführungen Max Reinhardts ruht, brachte auch musikalisch Gutes und Bedeutsames, wenn auch die gewohnte atonale Würze fehlte. Die internationale Gesellschaft für zeitgenössische Musik hatte ihr Hauptquartier diesmal nach Venedig verlegt. Dafür kam gleich zu Beginn der Saison die gemäßigte Wiener Moderne durch drei Kammerkonzerte der „Kunstkommission der Wiener Musiker“ zu Wort, die, eingestreut in manches Mittelmäßige, einige bleibende Eindrücke vermitteln konnten. Dazu gehört namentlich das ernste, aber ausgedehnte Quintett, op. 16 mit Kontrabaß von Karl Prohaska, ein tiefes und grüblerisches Werk, interessant fesselnd und großzügig trotz vieler Ecken und Eigenheiten, — oder vielleicht gerade darum —, dem Geiste Anton Bruckners irgendwie nahestehend. Das einsätzige Streichquartett, op. 35 von Otto Siegl, das radikalste Tonstück der Veranstaltung und mit den atonalen Problemen wohlvertraut, weiß gleichwohl Maß und Ziel zu wahren, fließt klangschön in warmer melodischer Formung dahin und nimmt durch originelle Einfälle gefangen. So auch das G-Moll Streichquartett, op. 26 von Egon Kornauth, namentlich in den Ecksätzen. Das Bild dieses jungen Meisters innigen Musizierens erscheint uns schon geschlossen und liebvertraut. Friedrich Frischenschlager steuerte mit seinen „Variationen, Präludium und Fuge über ein deutsches Volkslied“ für Violine allein, von Christa Richter ausgezeichnet gespielt, eine wertvolle Bereicherung der Konzerte und weiterhin der Literatur für Solovioline bei. Ein Klavierquartett G-Moll, von Marco Frank liebt die gefällige Linie und machte guten Eindruck. Das Sedlak-Winkler Quartett, die Pianistin Gerda Korff und der famose Kontrabassist Karl Schreinzer waren die trefflichen Vermittler der genannten Werke.

Das Mozarteumsorchester, das während der ganzen Festspielzeit auch Mozartsche Serenaden in dem stimmungsvollen Hofe der fürsterzbischöflichen Residenz spielte und den musikalischen Teil der Reinhardtschen Aufführungen besorgte, brachte in zwei modernen Orchesterkonzerten das wirkungsvolle Violinkonzert von Pantscho Wladigeroff (Solist der Bruder des Komponisten, ein außerordentlicher Geiger), die Tanzsuite von Bela Bartok, den dritten Teil der „Impressioni dal Vero“ von Franzesco Malipiero, eine verheißungsvolle „Burleske Suite“ von Rudolf Kattnigg, das flotte „Perpetuum mobile“ von Hermann Ullrich, und die stille Impression des „Sommergartens“ von Fr. Delius.

Das Wiener Roséquartett spielte an drei Abenden als prächtiger Auftakt der Festspiele Quartette von Mozart, Beethoven, Schubert und Brahms in der gewohnt meisterhaften und überlegenen Art, Richard Mayr sang Lieder von Schubert und Hugo Wolf, unübertrefflich warm und beseelt, mit ergreifender Schlichtheit, die das große Können dieses einzigen Sängers niemals fühlbar werden ließ. Bald nach ihm feierte auch Joseph Schwarz, von Bruno Walter meisterhaft begleitet, verdiente Triumphe. Das Konzert Marie Ivogün und Karl Erb offenbarte die wunderbare Übereinstimmung zweier bedeutender Künstlerpersönlichkeiten in Wesen und Stimme, und der Liederabend der anmutigen Lotte Schöne von der Wiener Staatsoper ließ die große Gesangskultur der Künstlerin in schönem Lichte erscheinen, obwohl wir der hoch-

begabten Sängerin noch lieber im Theater begegnen. Das leider recht schwach besuchte Mittagskonzert der Bläservereinigung der Wiener Staatsoper brachte Erlesenes von Mozart (der als der leuchtende Genius Salzburgs von Jahr zu Jahr zugunsten zeitlicherer Dinge leider immer mehr in den Hintergrund gerückt wird, seit die Festspielhausgemeinde als „Manager" das Erbe des Mozarteums angetreten hat), das Divertimento (K. V. Nr. 253), das Kegelstatt-Trio, und das herrliche Bläserquintett (K. V. Nr. 452) mit Rudolf Serkin am Klavier. Dieser Pianist, der in einem Sinfoniekonzert mit Walter auch das Mozartsche Klavierkonzert in Es sehr zum Dank der Zuhörer spielte, wirkt nicht durch das vergängliche Feuer plötzlicher Temperamentsausbrüche, sein Musizieren ist ein durchaus „lineares" von schöner Reife und Ausgeglichenheit, manchesmal um eine Kleinigkeit zu akademisch. Drei Orchesterkonzerte im neuen Festspielhaus brachten vor allem eine angenehme Enttäuschung: Man hat nach den Schauspielaufführungen eine schlechtere Akustik des sonst außerordentlich gelungenen Baues erwartet. Erfreulicherweise klangen jedoch die musikalischen Darbietungen in dem großen Raume recht gut und ausgeglichen, nur der letzte Glanz der Streicher fehlte noch; kleine bauliche Veränderungen können da noch unglaublich verbessern; vielleicht genügt eine gründlichere Abdeckung des Podiums im Hintergrunde des Orchesters. Bruno Walter leitete die Wiener Philharmoniker bei der erlesenen Wiedergabe der namentlich im langsamen Satze durchaus eigenartigen, fast phantastischen D-Dur Sinfonie von Haydn, (der fünften aus den selten gehörten sechs Pariser Sinfonien) und der „Zweiten" von Brahms, die sehr gegen die Tradition, aber desto schöner, herrlich schwungvoll und feurig geriet. Auch Beethovens „Eroica" unter Muck und die „Siebente" von Bruckner unter Franz Schalk waren Hochleistungen dieser Konzerte.

Den Reigen der Opernaufführungen in dem schönen, trefflich geeigneten Stadttheater eröffnete Mozarts ;„Don Juan" unter Muck. Charakteristisch die auffallend starke und für das kleine Haus fast überpointierte Herausarbeitung der dramatischen Akzente. Frau Wildbrunn als Donna Anna voll Mäßigung und stilvoller Zurückhaltung, selbst in der großen „Rachearie", Jergers Don Juan bleibt als jugendlich kraftvolle Leistung in der Erinnerung haften. Geist in der Darstellung läßt stimmliche Unzulänglichkeiten fast übersehen. Frau Born als Elvira verfügt über reizvolles, üppiges Material, Lotte Schöne als Zerline unvergleichlich reizend, Richard Mayrs Leporello der Höhepunkt des Abends. Ausgezeichnet Madin als Masetto und Gallos als Ottavio. Die von der Wiener Oper gewohnte Stabführung Schalks kam in der schönen Übereinstimmung von Ensemble und Orchester bei der Aufführung von „Figaros Hochzeit" angenehm zum Ausdruck. Temperamentvoll die Ouvertüre, bester Wiener Mozartstil, noch von Gustav Mahler her lebendiger Besitz der gegenwärtigen Generation. Jerger ein famoser Figaro, vorzüglich Renner als Graf und Frau Born als Gräfin. Frau Schöne eine Susanne von sprühender Lebendigkeit, Breuer, der im guten alten Sinne die Regie führte, ein boshafter Basilio, Fräulein Anday ein stimmlich vortrefflicher Cherubin. Bruno Walter schoß am dritten Abend mit Donizettis „Don Pasquale" den Vogel ab, alle Geister bester italienischer Buffakunst waren in dieser Aufführung lebendig geworden. Mayr ein Don Pasquale voll erschütternder Komik und wiederum tief menschlich, Frau Ivogün sang die Norina und Erb den Ernesto, das gab einen Dreiklang von ganz seltener Qualität. Der Chor errang sich in dem entzückenden Ensemble des vierten Aktes rauschenden Separaterfolg, was sonst nur ganz selten zu geschehen pflegt.

Die Salzburger Festspiele schlossen in jeder Beziehung befriedigend ab, manche Wünsche bleiben freilich offen, namentlich die für solche Ereignisse unbedingt notwendige Bindung und Geschlossenheit der Programme. Vielleicht wird der künstlerische Beirat der Festspielhausgemeinde, der ja aus wirklich prominenten Männern besteht, in dieser Frage wirkliche Abhilfe schaffen. Dr. P.

LINZ a. D. Eine merkwürdige Zunahme musikalischer Veranstaltungen heimischer Vereine, dagegen ein Abflauen der Konzerte auswärtiger Künstler. Trostlose Ausblicke für die Zukunft bezüglich der Orchesterkonzerte oder Mitheranziehung des Orchesterkörpers. Bitte: Der

Musikverein brachte nach 24jähriger Pause Beethovens „Neunte“ (unter Klietmanns temperamentvoll-flüssiger Art) heraus, Defizit über — 1000 Schillinge. Zweiter Fall: der führende „Sängerbund Frohsinn“, der anläßlich seines 80. Wiegenfestes Berlioz' „Faust Verdammung“ (mit Klietmann als feinfühligen, dabei rassigen Dirigenten) vermittelte, mußte an die 3000 Schillinge daraufzahlen. Die „Tonzunft“, eine aufstrebende private Orchestervereinigung (Leiter: Militärkapellmeister Damberger), lud den Wiener akadem. Orchesterverein (Dirigent Pawlikowski) zu Gast. Endergebnis — Defizit. Dies letztere dürfte auch nach Erfahrungen unseren Konzertdirektionen als Gespenst vorgeschwebt haben und den starken Rückgang in der 2. Hälfte der Konzertzeit an gastierenden Künstlern verursacht haben.

Die Geiger Scharf und Prihoda, ihre Begleiter Sirota und Eisen, der Cellist Hauswirth, die Sänger Dr. Schipper, Tauber, Duhan und der neue Stern Rosette Anday — bei diesen Wiener-Staatsoperngrößen saß der feincharakterisierende Erich Meller am Flügel —, der hervorragende Pianist Claudio Arau (drei Konzerte) fanden ein dankbares und begeistertes Publikum.

Neues Leben brachte die Eröffnung der „Urania“; da gab es einen altitalienischen Serenaden-, zwei Kammermusikabende mit dem Wiener Prix- und Fitzner-Streichquartett, mehrere Kammerabende mit einem einheimischen, achtbaren Quartett und Sängern (Gedenkfeier für Händel und Bach). Verständnisvolle Einführungsvorträge hielt Professor Dr. Preiß. Dieser betätigte sich u. a. auch äußerst verdienstlich im christl. Volksbildungsverein: Zwei Hugo Wolf-, einen Löwe Lieder- und Balladenabend, alte Hirten- und Krippenlieder. Erwähnenswert wären noch die Veranstaltungen der Ortsgruppe des Musikpädagog. Verbandes. Franz Gräflinger.

Berichtigung zu Austriaca im Juli-Augusthefte. Ein Schreiben der Direktion der Bundes Erziehungs-Anstalt Traiskirchen beschwert sich, daß mein im Juli-August-Hefte enthaltenes Referat über das „moderne“ Konzert des „Knabenchors der Bundeserziehungsanstalten“ letztere als „Versuchsreformmittelschulen marxistischer Richtung“ bezeichnet. Da es sich nach der Darstellung der Schulleitung keineswegs so verhält, liegt eine mir aus Lehrerkreisen selbst zugekommene offenbar irrige Information vor Ich berichtige diese Nebenbemerkung — die mir eine teilweise Erklärung für die Programmwahl zu beinhalten schien — selbstverständlich um so lieber, als dadurch die festgestellte künstlerische Problematik jener Aufführung in keiner Weise berührt wird. Emil Petschnig.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Das Konzertleben setzte um den 15. September ein, mit einem so matten Pulsschlag, wie er bisher, auch in den schlimmsten Nachkriegsjahren nicht erlebt worden ist. Diese Erscheinung kann freilich niemanden wundernehmen, nachdem ein guter Teil des Mittelstandes, der früher den Kern des Publikums gebildet hat, unter dem Hohn einer „Aufwertung“, die in Wahrheit eine widerrechtliche Enteignung darstellt, jede Aussicht, sich aus dem finanziellen Ruin wieder emporzuarbeiten, eingebüßt hat. Das durch die wirtschaftliche Not in gesteigertem Maße erzwungene Ausbleiben dieser Hörerschicht muß für den Verlauf des Konzertwinters Besorgnisse erregen. Es ist, wie kaum mehr betont zu werden braucht, nicht nur der in Geld zu berechnende Ausfall, der Anlaß zu pessimistischen Betrachtungen gibt, es ist darüber hinaus der zunehmende Mangel an einer musikalisch vorgebildeten, aufnahmefähigen Hörerschaft. Dabei treiben wir in Berlin einer fast beängstigend breiten sinfonischen Welle entgegen: zu den Philharmonischen Konzerten unter Furtwängler gesellen sich die Sinfoniezyklen Bruno Walters, Otto Klemperers und Oskar Frieds, der Staatsopernkonzerte unter Erich Kleiber nicht zu vergessen.

Ließ der Besuch des Liederabends einer Onegin zu wünschen übrig — von den dii minorum gentium gar nicht zu sprechen — so nahm das Ausbleiben des Publikums bei den ersten Aufführungen der neu eröffneten Städtischen Oper (Tietjen — Bruno Walter) einen bedenk-

lichen Charakter an. Zwar ging die Eröffnungsvorstellung („Die Meistersinger“ in einer sehr eindrucksvollen Aufführung unter Bruno Walter) bei vollem Hause vor sich. Man darf aber nicht übersehen, daß das ganze offizielle städtische Berlin (mit Böß und Bär) zu Gast geladen war. Schon die zweite Vorstellung, in der Hans Gáls „Heilige Ente“ zum erstenmal in Berlin aufflatterte, sah die oberen Ränge des Riesentheaters fast leer, während in der Lohengrin-Aufführung, der ersten Sonntagsvorstellung, die übrigens von einem jungen Kapellmeister recht unzulänglich geleitet wurde, große Lücken im Parkett klafften.

Wir sehen: überall matte Resonanz! Als solche muß im allgemeinen auch die Aufnahme des „Spiels mit Göttern und Menschen“ — so nennt Hans Gál seine phantastisch-komische Oper — durch die Berliner Kritik bezeichnet werden — doch wohl nicht in allen Teilen zu Recht! (Einige ästhetische Anatomen haben im Eifer des Tranchierens kein gutes Stück an dieser Ente gefunden.) Gewiß: das Grundgesetz, die magna charta eines musikalischen Bühnenwerks, Verständlichkeit der Handlung auch für den des Textes Unkundigen, wahrt das gar zu komplizierte Buch von K. M. Levetzow und Leo Feld nicht genügend. Dagegen zeigt die Musik überall die Hand eines Könners, sie zeigt darüber hinaus, ohne direkt originell zu sein, Charakterisierungsfähigkeit und erfreut, einem maßvoll-modernen Stil huldigend, durch vornehme Haltung. Hoffnungsvoll erscheint mir insbesondere, daß Hans Gál, dessen ausgesprochener Klangsinn aus jeder Seite der Partitur zu uns spricht, lebendigen Sinn für Humor besitzt: die Szene des Haushofmeisters, der in Angst und Wut wegen des Abhandenkommens der Ente umhertobt, hat dramatischen Atem durch die köstlich atemlose, geistvolle, sprühende Musik.

In einer Zeit, in der es — im höchsten Sinn genommen — an schöpferischen Persönlichkeiten fehlt, in der die von einer Clique künstlich gezüchtete Verwirrung der Geister einen solchen Grad erreicht hat, daß die Farce der Ernennung Arnold Schönbergs zum Leiter einer Meisterklasse für Komposition an der (höchst perplexen) Akademie der Künste in Berlin möglich war, haben wir, so will mir scheinen, allen Grund, einen Musiker von Phantasie und Können, wie Hans Gál, um seiner positiven Eigenschaften willen kräftig zu ermutigen: die Hoffnung, daß sein Talent sich an einem Text von wirklich dramatischem Atem noch einmal emporschwingen und sich entschiedener ins Persönliche entwickeln wird, ist durchaus begründet.

Nicht, daß die posthume Berufung Schönbergs — wir nennen sie posthum, weil die Irrlehre Schönbergs (die allein seine Berufung veranlaßt hat!) heute bereits, von einer kleinen, deutschem Empfinden weltenfernen Clique abgesehen, allgemein als solche erkannt und eines sanften Todes verblichen ist — irgendwelchen Einfluß auf die Musikentwicklung in Deutschland haben könnte: der paradoxerweise von der Autorität des preußischen Staates geförderte musikalische Bolschewismus wird an dem gesunden Sinn unserer Musiker zuschanden werden. Aber neue Verwirrung in jugendlichen Gemütern zu stiften und den Aufstieg ehrlich ringender Talente gelegentlich aufzuhalten vermag schon die Extratour des preußischen Ministers für Wissenschaft, „Kunst“ und Volksbildung in das Land der Geräusche. Daher ist es — videant critici, ne quid detrimenti res musicalis capiat — unsere Pflicht, alle auf gesunder Grundlage ruhenden musikalischen Bestrebungen nachdrücklicher denn je zu fördern.

In diesem Zusammenhang sei des Jubiläums eines hochverdienten Musikers gedacht, der dem Berliner Musikleben seit einem Vierteljahrhundert seine umfassende künstlerische Tätigkeit gewidmet hat: am 1. Oktoker sind 25 Jahre vergangen, seitdem Georg Schumann zum Dirigenten der Berliner Singakademie gewählt worden ist. Mit seiner treuen und gewissenhaften künstlerischen Arbeit, der es beschieden war, die Leistungen der altberühmten Chorvereinigung auf bemerkenswerter Höhe zu halten, sind die Leser unserer Zeitschrift auf Grund regelmäßiger Berichte vertraut. Wie sich in dem charaktervollen Musiker Georg Schumann, von dessen festlich begangenem Jubiläum das nächste Mal berichtet werden wird, die Wirksamkeit des Dirigenten, des schaffenden Künstlers, des Lehrers und Leiters einer Meisterklasse für Komposition an der Berliner Akademie der Künste und des Pianisten in harmonischer Weise vereinigt, wird bei Gelegenheit seines 60. Geburtstags Gegenstand der Betrachtung sein.

Zu unseren Noten- und Bilderbeilagen

Das Menuett des bekannten Münchener Komponisten Kallenberg dürfte wohl die Verwunderung unserer Leser erwecken; wir wollten ihnen aber auch wieder einmal etwas Derartiges vorlegen, wo atonale Prinzipien mit früherer Formung einen Bund eingehen. Welchen, mögen die Leser selbst entscheiden, der Komponist dürfte sogar für eine offene Aussprache dankbar sein, weshalb wir ihn denn auch selbst zu Worte kommen lassen. Kallenberg schreibt:

Indem ich mit folgendem gerne dem Wunsche des Herausgebers dieser Zeitschrift nachkomme, einige erläuternde Worte zu dem im vorliegenden Heft veröffentlichten „Menuett" zu sagen, so möchte ich zunächst feststellen, daß es sich hier nicht um ein Menuett im alten Sinn handelt, also dem tänzerisch gearteten Klangbild eines Zustandes festlicher Freude, sondern um ein Rhythmus gewordenes, gespenstisch-mystisches Erlebnis, als welches die ganze „Ein Herbst" betitelte Fantasie aufzufassen ist, deren erster Teil die Melancholie des Herbstes, deren dem Menuett folgende Teile „Musik der Nacht", der Wolken und im Abschluß die Erlösung aus dem wirren Traum einer düsteren Nacht zum Inhalt hat[1]). Es ist klar, daß ein modern empfindender Musiker derartige Seelenstimmungen nur schwer noch mit dem Apparat der reinen Tonalität und herkömmlichen Stilformen zum Ausdruck zu bringen vermag, und wohl nur verständlich, daß er versucht, den alten Tonkomplexen neue Reize abzugewinnen. Eins der stärksten Mittel, neue harmonisch aparte Wirkungen zu erzielen, ist die Brechung (Alterierung) einer Tonart, wie ich sie schon in sehr frühen Werken verwandte und es heute gegebenenfalls in einer Form tue, die hart in das Gebiet der Atonalität hinüberspielt. Das Menuett ist ein stark alteriertes F-Dur, sein melodischer Mittelteil aber gibt sich anfangs polytonal (F-Dur—G-Moll), um dann in ein reines G-Dur überzugehen. Eine restlos befriedigende Wirkung kann aber begreiflicherweise niemals von einem Stück ausgehen, das wie dieses aus seinem organischen Zusammenhang mit den übrigen Teilen genommen ist. S. Kallenberg.

Mit der „Doppelfuge" hat's folgende Bewandtnis. Der Leipziger Organist F. E. Thiele fand sie unter dem Namen Seb. Bach in der „Neuen Praktischen Orgelschule" von C. Geißler (erschienen ohne genaue Jahreszahl bei F. W. Goedsche in Meißen) mit der Bemerkung „durch M. veröffentlicht." Wer dieser M. war, ließ sich nicht ermitteln. Geißler lebte von 1802-69, stammt aus dem Erzgebirge und hat außer gediegenen eigenen Kompositionen Orgelwerke älterer und zeitgenössischer Meister herausgegeben. Wie es sich mit der Echtheit dieser Fuge verhält, mögen die bachkundigen Leser entscheiden, wofür sie natürlich auch Gründe haben sollten; unser Urteil, bereits feststehend, möge später mitgeteilt sein. Es dürfte jedenfalls ganz gut sein, sich mit derartigem zu beschäftigen. Einsendungen sind an die Schriftleitung erbeten.

Zu unseren Bildern. Wir freuen uns, den Lesern ein ganz neues Bild Georg Schumanns, der dieser Tage sein 25jähriges Jubiläum als hochverdienter Dirigent der Berliner Singakademie feierte, zu bieten. Das reizende Bild des 17jährigen Draeseke, das uns Fr. Geheimrat Draeseke zur Verfügung stellte, wird sich sicher ohne weiteres Freunde erwerben. Welch schönes, tiefes Augenpaar! In dem schönen, aber bekannten — auch in der Z. f. M. schon veröffentlichten — Porträt des späteren Draeseke treten sie einem wieder entgegen. Auch mit dem Joh. Straußbild glauben wir etwas Besonderes zu bieten. Es wurde uns von unserem Mitarbeiter Prof. G. L. Wenzel in St. Pölten zur Verfügung gestellt. Strauß hat die Photographie mit einer Widmung an Wenzels Vater, dem er nahe stand, versehen. Der Bart ist zeitgenössisch, à la Franz Joseph.

[1]) Die Anregung zu dieser Fantasie verdanke ich einer Dichtung Ödön v. Horvaths, des Verfassers des „Buch der Tänze".

Neuerscheinungen

Prinz Louis Ferdinand von Preußen: Ein Bild seines Lebens in Briefen, Tagebuchblättern und zeitgenössischen Zeugnissen von Hans Wahl. 8⁰, 267 S. Einhorn-Verlag, Dachau b. München. — Wir weisen auf diese schöne Publikation alle diejenigen hin, die für Person und musikalische Werke des Prinzen Louis Ferdinand Interesse haben. Bekanntlich war der Prinz ein hervorragender Komponist, auf den nicht nur R. Schumann große Stücke hielt, sondern der selbst vor einem Beethoven Gnade fand, wie andererseits der Prinz für Beethovens Kunst Feuer und Flamme war. Die Art und Weise, wie er sich mit der 3. Sinfonie bekanntmachte, dürfte auch heute weiteren Musikerkreisen bekannt sein.

Neues Beethoven-Jahrbuch begründet und herausgeg. von Adolf Sandberger. 1. Jahrgang. 8⁰, 227 S. 1924. Benno Filser Verlag, Augsburg.

Rudolf Gerber: Der Operntypus Joh. Adolf Hasses und seine textlichen Grundlagen. 8⁰, 191 S. Bd. II. der Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, herausgeg. von Herm. Abert. 8⁰, 191 S. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1925.

Hans Mersmann: Mozart. Mit 9 Bildtafeln und 4 Vignetten. 8⁰, 63 S. in „Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellungen". Verlag Jul. Bard, Berlin.

Heinrich Sitte: Johann Sebastian Bach als „Legende" erzählt. Mit Faksimiles und Bildbeigaben. 8⁰, 134 S. Erich Reiß Verlag, Berlin 1925.

Julius Flesch: Berufskrankheiten des Musikers. Ein Leitfaden der Berufsberatung für Musiker, Musikpädagogen, Ärzte und Eltern. 8⁰, 211 S. Niels Kampmann Verlag, Celle 1925.

Heinrich Frankenberger: Gesang als schöpferisches Erleben. Ein stimmerzieherischer Weg als Grundlage allgemeiner musikalischer Volksbildung. 8⁰, 56 S. Druck und Verlag von R. Oldenbourg, München und Berlin 1925.

Carl Mallachow: Tourangeau. Text für ein Romantisches Musikdrama in 3 Akten. kl.-8⁰, 44 S. Kommissionsverlag von A. W. Kafemann G. m. b. H., Danzig.

Badische Volkslieder mit Bildern und Weisen. Herausgeg. vom Deutschen Volksliederarchiv. Bilder von Adolf Jutz. kl.-8⁰, 142 S. G. Braun, Karlsruhe 1925.

V. Haecker und Th. Ziehen: Über die musikal. Vererbung in der Deszendenz von Robert Schumann. 8⁰, 23 S. Sonderabdruck aus der Zeitschrift für induktive Abstammungs- und Vererbungslehre 1925, Bd. XXXVIII, Heft 2. Gebrüder Borntraeger Verlag, Berlin W. 35.

Eugenie Schumann: Erinnerungen. 8⁰, 336 S. Musikal. Volksbücher, J. Engelhorns Nachf., Stuttgart 1925.

E. Kastner: Bibliotheca Beethoveniana. Versuch einer Beethoven-Bibliographie. 2. Aufl. 4⁰. 84 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925.

Gerh. F. Wehle: Die Kunst der Improvisation. Die technischen Grundlagen zum stilgerechten, künstlerischen Improvisieren nach den Grundprinzipien des Klaviersatzes unter besonderer Berücksichtigung des Volksliedes ausführl. erläutert. I. Teil: Die Harmonielehre im Klaviersatz. 8⁰, 271 S. Musikverlag Ernst Bisping, Münster i. W., 1925.

Dr. Herbert Biehle: Georg Schumann. Eine Biographie. 8⁰, 75 S. Mit zwei Bildern, einem Notenfaksimile und dem Verzeichnis seiner Werke. Ernst Bisping, Münster i. W. 1925.

Dr. Fritz Stege: Das Okkulte in der Musik. Beiträge zu einer Metaphysik der Musik. 8⁰, 269 S. — Ernst Bisping, Münster i. W. 1925.

Dr. Otto zur Nedden: Felix Draeseke. Sein Leben, seine Werke und sein künstlerischer Entwicklungsgang. Ein Beitrag zur Draeseke-Forschung. 8⁰, 27 S. Pforzheim, Eigentum und Verlag des Verfassers 1925. — Der erste wirkliche, wenn auch kleine Versuch einer Biographie des allmählich doch etwas mehr zur Geltung kommenden Draeseke.

Besprechungen

EUGENIE SCHUMANN: Erinnerungen. Musikalische Volksbücher. Herausgegeben von A. Spemann und H. Holle. 8⁰, 336 S. Stuttgart, Engelhorns Verlag 1925.

Wir freuen uns, dieses köstliche Buch noch fast vor seiner Ausgabe anzeigen zu können, sofern wir überzeugt sind, daß es alle Schumann-Verehrer besitzen wollen. Denn obwohl Schumann nicht lebend auftritt, schwebt doch sein Geist über dem Ganzen und gibt diesem eine besondere Leuchtkraft. Eugenie Schumann (geb. 1851), mit ihrer 84jährigen ältesten Schwester in Interlaken lebend, ist die zweitjüngste Tochter Robert und Clara Schumanns. Ihr Erinnerungsschatz, den sie mit ausgesprochener

schriftstellerischer Begabung enthüllt, überrascht sowohl durch Wert wie Mannigfaltigkeit, nicht zum wenigsten aber durch ein kluges und charaktervolles Menschentum. Zum erstenmal lernt man die ganze Schumannsche Familie wirklich kennen, so daß auch die heutige Deszendenz-Forschung die „Erinnerungen" aufs wärmste begrüßen wird. Sehr erfreut wird man dabei besonders durch zahlreich mitgeteilte Gedichte von Felix Sch., von denen bekanntlich Brahms verschiedene komponiert hat; es steckt entschieden etwas Besonderes in ihnen. Reich und teilweise ganz neu sind viele Erinnerungen an Brahms, den man zum erstenmal als Klavierlehrer kennenlernt. Eugenie besitzt eine ausgesprochene Begabung, Menschen mit kurzen Strichen hinzustellen; die Zahl der Bekanntschaften, die der Leser machen darf, ist groß. Am meisten ist natürlich das Bild Claras herausgearbeitet, die große Künstlerin dürfte vielleicht durch diese Erinnerungen dem deutschen Volk lebendiger erhalten bleiben als durch das große Werk Litzmanns. Etwas rein Robert Schumannsches wird dem Leser geschenkt durch das „Erinnerungsbüchelchen für unsere Kinder". Mit all dem ist der Reichtum des Buches, das neben allem anderen auch einen starken erzieherischen Wert für die Jugend besitzt, indessen nur angedeutet; man muß es wirklich selbst lesen. Einige Proben findet man übrigens in „Kreuz und quer".

A. H.

JOHANN STRAUSS, DER WALZERKÖNIG. Roman von Fritz Lange. Verlag von R. Bong, Berlin.

Es ist gewiß kein schlechtes Zeichen unserer Zeit, daß das Interesse an biographischen Romanen noch immer im Wachsen begriffen ist; bedauerlich ist nur die Folge der „Konjunktur", daß auf diesem reizvollen, Takt und Geschmack erfordernden Sondergebiete der Literatur mehr und mehr Kräfte wirken, die ihrer Aufgabe nicht gewachsen sind. Auch Fritz Lange mit seinem Straußroman gehört dazu, und wie dankbar war hier der Stoff! Man würde zu weit gehen, wenn man die immerhin lesbare Schilderung Langes grundsätzlich ablehnen wollte — für das Unterhaltungsbedürfnis breiter Massen mag sie genügen, aber vom reinkünstlerischen und musikgeschichtlichen Standpunkte aus bleibt sie sehr unzulänglich. Die Fäden der Schilderung flattern dem Verfasser fortgesetzt aus der Hand; weder der Walzerkönig, noch viel weniger sein Vater sind psychologisch scharf erfaßt, und die künstlerische Analyse der Straußschen Tonschöpfungen ist ebenso unzureichend wie die Darstellung des Verhältnisses zwischen dem Meister und seinen Brüdern. Am hübschesten sind Lange die Schilderungen des walzerseligen Wien gelungen, bei denen man ein gründliches Vertrautsein mit den Lokaleigenheiten der Donaustadt wahrnimmt.

Dr. Franz Thierfelder

Prof. Dr. KARL HASSE: Johann Sebastian Bach. Gr. 8°. 178 S. (Velhagen und Klasings Volksbücher Nr. 157.) Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing, 1925.

Diese überaus gediegene Biographie Bachs sei den Bachfreunden warm empfohlen. Hasse, der Tübinger Universitätsmusikdirektor, ist, ein ehemaliger Thomaner, mit Bach von Jugend auf vertraut, dieser ihm kein musikschriftstellerisches, sondern ein tiefinnerlich menschliches Anliegen; zudem hat H. sein musikgeschichtliches Wissen außerordentlich vertieft. Er weiß denn auch derart viel allgemeines zu sagen, daß für Besprechung von einzelnen Werken nicht so sehr viel Raum erübrigt werden kann; wenn es aber geschieht, geschieht es mit Charakter und, was besonders bemerkt sei, mit Ablehnung des heute sowohl als „absolut" wie „linear" angesehenen Bach (vgl. besonders S. 70). Er hat auch den Mut, Bach zu den „subjektiven" Künstlern zu rechnen, sofern gerade diese Frage durch Schweitzer etwas in Unordnung geraten ist. So bringt Hasse für das so auffallende und viel beanstandete Hervorheben des Wortes „Ich" in der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" die beste Erklärung bei, die mir von all den Versuchen bekannt ist: Bach hebt das Wort aus ganz subjektivem Bedürfnis hervor. Schade, daß diese prinzipiellen Fragen nicht mit mehr Nachdruck behandelt werden. Die Schrift enthält nicht weniger als 47 Abbildungen, darunter manche wenig bekannte.

A. H.

Dr. HERMANN UNGER: Max Reger. Mit 56 Abbildungen und einem Umschlagbild. Gr. 8°, 104 S. Volksbücher von Velhagen & Klasing, Bielefeld.

Diese mit Liebe und Verehrung geschriebene kleine Biographie, die durch die vielen Bilder- und Notenbeilagen noch eine besondere Anschaulichkeit erhält, dürfte allen Verehrern Regerscher Kunst willkommen sein.

W. W.

RICHARD WAGNER: Schriften über Beethoven. 8°, 295 S. Musikalische Volksbücher, J. Engelhorns Nachf., Stuttgart.

In dem hübschen Bande findet man zum ersten Male alle zusammenhängenden Äußerungen Wagners über Beethoven aus seinen sämtlichen Schriften zusammengestellt und kann sich somit aufs beste über die Bedeutung Beethovens für Wagner orientieren. Ein einführendes Nachwort und ein Namenregister vervollständigen die nützliche Publikation.

W. W.

ARNOLD SCHERING: Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören. 4. veränderte Aufl. 8°, 153 S. Bücher der Wissenschaft und Bildung, Quelle & Meyer, Leipzig 1924.

Auf diese verdienstvolle Erziehungsschrift, die, wie der Verfasser im Vorwort zur 1. Auflage sagt, aus einer Reihe von Vorträgen in der Leipziger

Volkshochschule im Winter 1908 hervorgegangen ist, sei nachdrücklichst hingewiesen. Gerade heute, wo die musikalische Gehörbildung an den Konservatorien einer unfruchtbaren Verwissenschaftlichung anheimzufallen droht, berührt das, die lebendige Musik in den Mittelpunkt stellende Büchlein überaus wohltuend. Das 2. Kapitel bringt an Hand vieler Musikbeispiele eine geistvolle Intervallästhetik, das 3. Kapitel ist eine kleine Formenlehre, während das 4. Kapitel vom Inhalt der Musik handelt. Als Fazit aus den drei Kapiteln schließen sich eine Reihe, zwar nicht durchweg überzeugender, aber vor allem zum eigenen Nachdenken anregender Analysen von Meisterwerken an. W. W.

WALDEMAR MEYER: Ein Künstlerleben. 8°, 112 S. Georg Stilke, Berlin 1925.

In diesen Erinnerungen des nun 72jährigen Violinvirtuosen tritt uns die liebenswerte, kindliche Natur eines Menschen entgegen, der aus kümmerlichsten Verhältnissen emporwachsend, sich kraft seines Künstlertums ein Leben erarbeitete, das wohl verdiente, einer werdenden Virtuosengeneration vor Augen gestellt zu werden. Ohne alle Eitelkeit berichtet der Verfasser von seinem Werdegang als Schüler von Joachim, seinem erfolgreichen Aufenthalt in Frankreich und namentlich England, seiner Bekanntschaft mit den berühmtesten seiner Zeitgenossen u. a. mehr. In seiner reinen, unbelasteten Natur spiegeln sich die Dinge, wie sie sind, ein gutes Stück der so seltenen Künstlernaivität steckt in dem Büchlein, kurz, es ist eine echte Musikantenbiographie! W. W.

ROBERT FORBERGS TONKUNST-KALENDER FÜR 1926.

Dieser rasch sehr beliebt gewordene Abreißkalender erscheint zum zweiten Male und zwar in der gleichen Anlage wie letztes Jahr. Er enthält außer dem Kalendarium die Bilder einer großen Anzahl kurz biographierter zeitgenössischer Tonkünstler sowie aber auch dies und jenes Interessante. Dazu gehört vor allem ein faksimilierter Brief Bülows an einen unbekannten Empfänger, in dem von den Wagnerianern als von einer „Bande des Schwefels", von „musikalischen Lumpen" u. a. die Rede ist. So es sich — auf diesem Gebiet ist bekanntlich alles möglich — nicht um eine Fälschung handelt, dürfte der Brief das Stärkste enthalten, was Bülow in dieser Beziehung geschrieben hat. Dabei ist der Ton ganz ruhig.

K. SCHROETER: Flesch - Eberhardt, naturwidrige oder natürliche Violintechnik. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Das Bedeutsame und Wertvolle der Broschüre Flesch-Eberhardt von K. Schroeter liegt in der Aufgabestellung des Verfassers, den Gesundungsweg, den die technische Schulung des Violinspiels durch Eberhardts Bewegungslehre entscheidend eingeschlagen hat, im Gegensatz zum Beharren der technischen Anweisung in einer äußerlich angewandten Zurechtstutzung technischer Entgleisungen, sachlich zu beleuchten. Eine geistige Klarstellung dieser zwei entgegengesetzten Erziehungsrichtungen ist um so erwünschter, als der Allgemeinheit über halberfaßter und mißdeuteter methodischer Einzelheit beider Pädagogen der richtungbestimmende Inhalt ihrer Lehre vielfach entgeht. Hier Schritt für Schritt eindringende Forschung nach den ursächlichen Zusammenhängen des technischen Bewegungsvorganges, die Eberhardts eindeutige Forderung der Verschmelzung der Geige mit dem Körper durch die Schulter nicht zum Endpunkt, sondern zu Beginn und Ausgang einer umfassenden Lehre macht, — dort Konsequentes, die kleinste Einzelheit der technischen Erscheinung berücksichtigendes Bemühen, den gestellten technischen Aufgaben durch Veränderungen, d. h. Erleichterungen des äußeren Geschehens, sei es durch Fingersatz oder andere äußere Hilfsleistungen zu begegnen. Auf der einen Seite vertritt die moderne physiologisch orientierte Richtung die Forderung einer Schulung des geigentechnisch beteiligten Organismus, die Einstellung des Körpers auf den Vorgang: Geigen, sucht also in einer Gesamtaufgabe das technische Problem zu bewältigen und die Aufmerksamkeit für das künstlerische Erlebnis durch die natürliche, richtige Gewohnheit des Körpers freizumachen, auf der andern Seite fordert die alte Schule das Autoratisieren einzelner Zweckbewegungen, wie Einzeltrainierung der Finger usw., ohne auf eine zentrale Schulung einzugehen. Sehr richtig scheint mir Schroeters Hinweis auf den gleichen Entwicklungskampf auf dem Schwestergebiet der Tanzkunst. Hervorzuheben ist Schroeters sachliche Führung der Polemik, die durch einen logischen, klaren Stil beste Unterstützung findet. — Prof. R. Reitz

FRIEDRICH LEIPOLDT: Gesamtschule des Kunstgesanges. Tonbildungslehrgang mit praktischen Übungen und neuen Vokalisationsliedern von den ersten Anfängen an bis zur Vollendung. Bd. II: Vokalgruppen ö — ä — e. gr. 8°. Dörffling und Franke Verlag, Leipzig 1924.

Wie vom ersten Band (besprochen in Heft I Jahrg. 1925 dieser Zeitschrift, S. 29), so gilt auch von dem zweiten dieser gut ausgestatteten Gesangschule, daß sich mechanistische und musikalische Momente in der darin vertretenen Pädagogik mischen. Die Vokalisationslieder lassen, mehr als im ersten Bande, einen warm empfindenden und im Ausdruck nicht einseitigen Musiker erkennen; die sprachliche Seite der Übungen dagegen möchten wir in weitgehendem Maße ablehnen. Sie verleugnet sehr das Gefühl für den sprachlichen

Geschmack und läßt dadurch auch die gesanglichen Grundübungen oft mehr zu Turn- als Ausdrucksübungen werden, was auch stimmbildnerisch nur um so anfechtbarer wird, je stärker man es betont. — Man macht mich darauf aufmerksam, daß die Studiersätze auch des ersten Bandes, die in der Kritik beanstandet wurden, nicht vom Verfasser, sondern von dem Gesangspädagogen Dr. W. Reinecke stammten. Es geht das aus den Angaben in Bd. I nicht deutlich genug hervor; ich bedaure mit der Beanstandung dann nicht die richtige Adresse gefunden zu haben, möchte aber behaupten, daß in der zweiten Hand derartige Sprechmonstren noch viel unnatürlicher wirken können als in der ersten, und mich nach wie vor dagegen aussprechen, ohne damit andere wesentliche Verdienste von Dr. W. Reinecke um die Entwicklung der deutschen Gesangspädagogik in Frage stellen zu wollen (vgl. meine Kritik von Dr. W. Reineckes ersten Werke „Die Kunst der idealen Tonbildung" in der Zeitschrift „Die Stimme", I. Jahrg. 1907, S. 314). Martin Seydel.

Der Volksvereinsverlag M.-Gladbach gibt unter dem Titel „Musik im Haus" eine Folge von Heften heraus, die — wie es im Vorwort heißt — „eine gesunde Musik, neue und alte, in bester Ausstattung", möglichst billig in weiteste Kreise tragen soll. Von der schon auf ca. 60 Nummern angestiegenen Sammlung liegen uns folgende Hefte vor:

HANSMARIA DOMBROWSKI: „Bei dem Glanz der Abendröte". Fünftes Liederheft für eine Singst. mit Klavierbegl. Heft 40. — „Du meines Herzens Krönelein". Sechstes Liederheft. Heft 41. — „Wanderung". Siebentes Liederheft (Uhlandlieder). Heft 47.

HEINRICH LEMACHER: „Glocken, Legende, Fanfaren" für Klavier. op. 23. — „Roemryke Berge", fünf Klavierstücke op. 26. Heft 45.

KARL KRAFT: Ein Skizzenbüchlein für Klavier zu zwei Händen. I. u. II. Teil. Heft 34.

ADOLF PFANNER: „Die Zaubergeige". Ein Märchendrama von Pocci. Bearb. für die Kinderbühne mit Musik und Szenenentwürfen. Heft 31.

Dombrowski ist uns kein Unbekannter. Schon in Heft 17/1922 unserer Zeitschrift wurde sein erstes Liederheft von uns besprochen. Der Komponist hat sich inzwischen nicht wesentlich gewandelt. Die in seinem 5. und 6. Liederheft enthaltenen Gesänge stehen ebenfalls noch ganz unter dem Einfluß einer weiblich-weichen, gelegentlich vom Strauß-Stil beeinflußten Romantik, deren zerfließende Tendenz sich vor allem in der Melodie bemerkbar macht. Die farbige, gewiß oft recht stimmungsvolle Klavierbegleitung drängt nicht selten die Singstimme von ihrer primären Stellung ab und macht es ihr schwer, zu einer wirklich starken und charaktervollen Melodie zu kommen. — Einen, wenn auch bescheidenen Fortschritt zur Verinnerlichung und Einfachheit bildet Dombrowskis 7. Liederheft. Man glaubt hier bisweilen den Einfluß alter Volksweisen zu spüren, so gleich bei 1. Scheiden und Meiden, mit seiner traurig-lieben Weise. Nur schade, daß auch hier das Klavier noch zu sehr in den Vordergrund tritt. Man sollte den Komponisten für ein paar Jahre verbieten, zu ihren Liedern „Begleitungen" zu schreiben! Das wäre eine gesunde melodische Schulung! Von den übrigen Liedern sei noch Nr. 3 hervorgehoben, in dem eine innere Ruhe liegt, wie wir sie ähnlich in manchen Liedern von Armin Knab getroffen haben. Einige alterierten Harmonien wollen zwar nicht recht in die Einfachheit des Liedes hineinpassen. Es gilt nun für den Komponisten zu seinen langsam erstarkenden Melodien auch immer die nötige stilreine und maßvolle Begleitung zu finden. Auf diese Weise dürfte er dann zu wirklichen Liedern für die Hausmusik kommen.

Lemachers „Roemryke Berge" und „Glocken, Legende, Fanfaren" sind bemerkenswerte Charakterstücke, die ihren Wert weniger der musikalischen Erfindungskraft als der prägnanten und frischen Durchführung ihres Vorwurfs verdanken. Besonders hübsch ist „Kirmes" mit seinem melodischen Walzer. Das „Duett" ist ein etwas hölzerner Bach. Der „Wahlspruch" erschien seinerzeit als Musikbeilage unseres Dezemberheftes 1924. — Die Veröffentlichung der von einer guten Begabung zeugenden Skizzen von Karl Kraft war immerhin unnötig. Wohin käme man, wenn jeder begabte Kompositionsschüler seine Studien veröffentlichen würde! — Das Märchendrama „Die Zaubergeige" des Grafen Franz Pocci (1807—76) dürfte in vorliegender Bearbeitung für Kinderbühne mit der hübschen Musik von Adolf Pfanner bei unseren kleinen Leutchen viel Vergnügen erwecken.

Von den, von der gleichen Sammlung uns vorliegenden empfehlenswerten Bearbeitungen älterer Musik:

Heft 27: „Spinnstube", ein Liederabend von Joh. Hatzfeld. Heft 29: Deutsche Volkslieder für Mezzosopran und Bariton mit Klavier, gesetzt von A. von Othegraven. Heft 36: „Rund um die Linde", Volkslieder für gem. Chor, bearb. von Gottfried Rüdinger, Heft 38: „Aus der Cembalozeit", Klavierstücke alter Meister, frei bearb. von Karl Herm. Pillney, Heft 43: „Kindlwiegen", drei alte Weihnachtslieder für Gesang, Klavier, Geige und Cello, bearb. von Anton Beer-Walbrunn, Heft 44: „Schlummere sanft", Arie Mariä aus dem Oratorium „Die Kindheit Jesu" von Joh. Chr. Friedr. Bach, für 1 Singstimme (Alt) mit Klavier, bearb. von Gottfr. Rüdinger

sei besonders auf die feinsinnigen Volksliedbearbeitungen von A. von Othegraven aufmerksam gemacht. W. Weismann.

THEODOR WÜNSCHMANN: Böhmische Tänze für Klavier zu vier Händen op. 3. 1. Presto, C-Dur, 2. Polka, F-Dur, 3. Ländler, As-Dur, 4. Moderato, B-Dur, 5. Furiant, E-Moll. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Gute vierhändige Klaviermusik für mittlere Spieler ist heute selten geworden. Das wenige, was heute von Komponisten geschrieben wird, ist vielfach zu schwierig und kompliziert, als daß es für gewöhnliche Sterbliche in Betracht käme. Und so freut es uns, hier auf die eben erschienenen Böhmischen Tänze von Wünschmann als auf eine Reihe ganz trefflicher Musikantenstücke hinweisen zu können. Etwas vom Geiste Dvořaks steckt in ihnen, besonders in den langsamen Sätzen mit ihrem schwermütig-slawischen Unterton. In Nr. 5, einem zündenden Prestosatz, hört man förmlich das Stampfen und Schreien der Tanzenden, abgelöst von lockenden Walzerklängen. — So mögen denn unsere vierhändig spielenden Leser getrost nach diesen Tänzen greifen, sie werden ihre Freude daran haben. W. W.

VIGGO BRODERSEN: Tarantella F-Moll op. 24, für Klavier, zweihändig. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Eine versonnene, leicht hinfließende, auf eine alte Tanzform anspielende aber doch durchaus frei empfundene Komposition des nordischen Romantikers, die den Hörer unmittelbar anspricht. In Gedanken und Ausdrucksformen stellt sie keine Probleme und erweist sich für gewandte Pianisten, wie auch für technisch geschulte Heimmusiker als dankbares Vortragsstück. L. K.

AUGUST HALM: Bühnenmusik. I. Heft. Musik zu Shakespeares Sommernachtstraum und Wintermärchen. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel 1924.

Die vorliegenden Bühnenmusiken sind außerordentlich zu begrüßen in einer Zeit, in der unsere so differenzierte Inszenierungskunst zumeist auf Orchestermusik im Schauspiel verzichtet und kammermusikalische Wirkung bevorzugt. Auch aus äußeren Gründen sind selbst gut fundierte Theater nicht mehr in der Lage, den großen kostspieligen Orchesterapparat einzusetzen, es besteht daher ein Bedarf an Musiken, die in kleiner Besetzung ausführbar sind.

Halms in ihrer Herbigkeit und Strenge gar nicht theatermäßig ansprechende Musik unterstützt wirksam die Bühnenvorgänge in geistvoller Weise und nimmt durch künstlerischen Ernst und Verzicht auf äußerliche Effekte für sich ein. G. Kiessig

KARL HOYER: Sonate A-Dur op. 30 für Viola und Klavier. N. Simrock, Berlin.

Ein solide gearbeitetes dreisätziges Werk, das an die Technik keine virtuosen Ansprüche stellt. Leider ist das Themenmaterial etwas physiognomielos und nicht ergiebig genug, um die Ausdehnung zu rechtfertigen. Dr. H. Kleemann

JOS. HAAS: Präludium für Violine und Klavier. Schultheiss, Musikverlag, Ludwigsburg.

Ein keckes, frisches Stück, das man passend als Improvisation bezeichnen könnte. H. K.

HANS SCHINK: Sonate D-Dur, op. 17 für Violine und Klavier. Schultheiss Musikverlag, Ludwigsburg.

Der Geist der Romantik, der so oft totgesagten, lebt in dieser schwungvoll musizierenden Sonate. Ein schöner langsamer Satz erweist die guten musikalischen Qualitäten des Autors, der aus der Richtung Reger-Haas kommend genug Eigenes zu sagen weiß, um die klassische Form mit selbständigem Inhalt zu füllen. H. K.

STEFAN FRENKEL: Sonate für Violine allein. op. 1. (N. Simrock, Berlin.)

Eine vornehme und musikalisch gehaltvolle Komposition, bei sicherer Beherrschung des Doppelgriffspiels als wirkungsvolle Konzertnummer sehr geeignet. H. K.

N. O. RAASTED: Zwei Sonaten für Violine (solo). op. 30. 1. A-Moll. 2. E-Moll. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Ohne übertriebene geigentechnische Komplikationen, die den Nicht-Virtuosen oft von der Beschäftigung mit der Sololiteratur abschrecken, versteht Raasted dem Instrument dankbare Aufgaben zu stellen und Musik von edler Haltung zu schreiben. Das elegische Adagio (technisch leicht zugänglich) und die Ciaconne der ersten sowie das Adagio und das graziöse Allegretto der zweiten Sonate seien der Aufmerksamkeit der Geiger besonders empfohlen. H. K.

HERMANN AMBROSIUS: Der 90. Psalm für 3 Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel op. 50 Partitur, 90 S. Leipzig, C. F. Kahnt.

Auf diesen „Orchesterpsalm“ darf mit Nachdruck hingewiesen werden, auf daß man ihn gehörig erprobe. Ambrosius macht mit der Ausdeutung des Textes, ohne kleinlich zu sein, Ernst, es kommen Bilder zustande, die über die heutige Klein-Komposition weit hinausgehen. Ein Hauptfaktor ist dabei das Orchester, so daß auch Dirigenten, die nicht mit diesem gut umzugehen wissen, sich vorzusehen haben. Der Chor gelangt im ganzen nicht zu großen Formen, man muß ihn mit dem Orchester zusammen verstehen, immerhin möchte man dem Komponisten den Rat geben, in Zukunft gerade auch auf solche einen Nachdruck zu legen. Im übrigen muß ein derartiges Werk in seiner Wirkung durch Aufführungen ausgeprobt werden, und solche sind auch bereits (z. B. in Aachen) in Aussicht genommen.



Richard Wagner

Richard Wagner in der „Deutschen Musikbücherei"

(Gustav Bosse Verlag • Regensburg)

Band 5: Arthur Seidl, „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst". Gebunden Gm. 5
Band 7: Bruno Schuhmann, „Musik und Kultur". Gebunden Gm. 5.
Band 9: Hans Weber, „Richard Wagner als Mensch". Gebunden Gm. 1.50
Band 11: Arthur Seidl, „Neue Wagneriana". Band 1. Gebunden Gm. 5.–
Band 12: Arthur Seidl, „Neue Wagneriana". Band 2. Gebunden Gm. 4.–
Band 13: Arthur Seidl, „Neue Wagneriana". Band 3. Gebunden Gm. 5.
Band 14: Theodor Uhlig, „Musikalische Schriften". Gebunden Gm. 4.–
Band 30: Hans von Wolzogen, „Grossmeister Deutscher Musik". Gebunden Gm. 3.
Band 32: Hans von Wolzogen, „Wagner und Werke". Gebunden Gm. 5.–
Band 44: Wilhelm Matthießen, „Die Königsbraut". Musikal. Märchen. Gebunden Gm. 2.–
Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1921. Gebunden Gm. 2.–
Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1922. Gebunden Gm. 2.
Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1923. Gebunden Gm. 2.–
Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1924/25. Gebunden Gm. 5.

Anzeige von Musikalien

Fritz Behrend: op. 28. Vier Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. Worte von O. J. Bierbaum. F. E. C. Leuckart, Leipzig. — Sehr unnötige Musik.

Rudolf Mengelberg: op. 8. Idyllen nach altdeutschen Versen für Sopran und Pianoforte. Ebenda. — Einfache, sympathische Lieder.

Roderich von Mojsisovics: op. 56. „Träume am Fenster", ein Liederzyklus von Robert Graf für eine hohe Stimme und Kl. oder Orchester. Hofmusikverlag Ferdinand Zierfuß, München, Hartmannstr. 8.

Karl Turban: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavier nach Gedichten von Heine, Turban, Kussmaul, Raabe und Cornelius. Kommissionsverlag Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Arthur Piechler: „Träume" (I u. II) und „Rosenlese" für eine Singstimme und Klavier. Otto Bauer (Inh. A. Clement) München.

O. Respighi: „Nebel" (Nebbia) Gedicht von Ada Negri, übersetzt von F. H. Schneider. Ed. Bote & Bock, Berlin. Dieses Lied sowie das folgende:

Pietro Cimara: „Es fällt der Schnee" (Fiocca la neve) Ged. von G. Pascali, übersetzt von F. H. Schneider. Ebenda — sind gute italienische Salonkunst, die durch ihre echt musikalische und geschmackvolle Wirkung auch bei uns Liebhaber finden dürfte.

Oreste Ravanello: op. 123. „Dall' Aurora al Tramonts". Quatri Cori per Voci Virili. Versi di Giac. M. Zanibon. Ed. Gugl. Zanibon, Padova.

Alberto Costa: „La Notte". Coro a Quattro Voci Virili. Ebenda.

Guglielmo Russo: „Vendemiale". Coro a Quattro Voci Virili. Ebenda.

Edmond Parlow: Sonatinen-Album. Sammlung beliebter Sonatinen, Rondos und Stücke, H. 1—6, in Unterrichtsstufen eingeteilt. Verlag D. Rahter, Leipzig.

Viggo Brodersen: op. 45 „Auf duftiger Haide", nach einem Gedicht von Theodor Suse für eine Singst. und Klavierbegl. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Hans Hiller: „Bruderliebe", Gesang mit Klavierbegl., Text von Hans Georg Thenau. Steingräber-Verlag, Leipzig. — Ein sehr warm klingendes und namentlich in der Deklamation ausdrucksvolles Freimaurerlied.

Martin Frey: Eine Weihnachtsmusik für Gesang, Violine oder Flöte mit Klavier, op. 38, Steingräber-Verlag, Leipzig.

Lotte Dockhorn: Schelmerei und Narretei zur Laute. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Max Gneiß: Altdeutsche Tänze für Klavier. Berlin, Ries und Erler, G. m. b. H. — Ziemlich verkrüppelte, ta entlose Musik.

Johannes Brahms: Trio H-dur, Trio C-moll und Violinkonzert D-dur. Bearbeitungen für Klavier zu zwei Händen von Paul Klengel. N. Simrock, Berlin. — Diese sachgemäßen Bearbeitungen des Leipziger Tonkünstlers können bestens empfohlen werden.

Arnold Ebel: Tanzweisen für Klavier in leichter Spielart op. 14. Heft 1 u. 2. Verlag N. Simrock, Berlin. — Sehr hübsche Unterrichtsmusik. Fingersatz und Phrasierung ist genau eingezeichnet.

Leopold I. Beer: Im Jugendland. Zwölf kleine Vortragsstücke op. 37. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde. — Dient den gleichen Zwecken wie die Tanzweisen von Ebel.

Gustav Cords: op. 43. Ferienzeit (Im Wald und auf der Heide. Am Abend. Spielende Kinder). op. 44: Lebensfrühling (Sehnsucht. Liebeslied. Tändelei). op. 45: Aus vergangenen Tagen (Im Tiefurter Schlößchen. Eine alte Mär. Altdeutscher Tanz). Ebenda.

Bruno Wandelt: Nippsachen. Acht kleine Stücke zum Vortrag und Unterricht. Verlag N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

Arthur Piechler: Novelette für Klavier. Otto Bauer (Inh.: A. Clement) München.

J. von Wertheim: Zwei Impromptus, op. 6. Verlag Ries & Erler, G. m. b. H., Berlin.

R. Schumann: Klavierwerke. Studienausgabe (Urtext und Bearbeitung vereinigt) von Gerhard Preitz. Verlag P. J. Tonger, Köln.

Roderich von Mojsisovics: Bilder aus der Steiermark (1. Blick auf eine Ruine. 2. Rittermaid in der Ruine. 3. Biedermeierisches Tänzchen. 4. Abendbild. 5. Winterabend bei gotischer Kirche). H. 1 u. 2. Hof-Musikverlag Ferdinand Zierfuß, München, Hartmannstr. 8. — Sehr schön ausgeführte Hausmusik.

Pietro Mascagni: Lyrische Vision beim Anblick der Santa Teresa di Bernini. Ed. Bote & Bock, Berlin.

Rudolf Iglisch: op. 9. Volkstümliche Lieder für Frauenchor eingerichtet. H. I u. II. Ries & Erler, Berlin.

Joh. Brahms: Klavierwerke. Neue Volksausgabe, revidiert und herausgeg. von N. Mayer-Mahr. N. Simrock, Berlin. — Von dieser neuen Ausgabe liegen uns die Sonaten op. 1 und 5 und die Händelvariationen in einer sorgfältigen Stichausgabe vor. Der Herausgeber M. Mayer-Mahr sah sich zu Ergänzungen genötigt, weil Brahms zuweilen genaue Angaben über Phrasierung, Tempoangaben und Stärkegrade vermissen läßt. „Pedalisierung und Fingersatz war völlig neu zu behandeln, da hierzu in der Handschrift zumeist nur Andeutungen enthalten sind."

Kreuz und Quer

Wir möchten wieder einmal eine kleine

Preisaufgabe

stellen und natürlich eine solche geistiger Art. Wohl jeder kennt Mörikes Gedicht „Das verlassene Mägdlein", das aber trotzdem mitgeteilt sei:

Früh, wenn die Hähne krähn,
Eh die Sternlein schwinden,
Muß ich am Herde stehn,
Muß Feuer zünden.

Schön ist der Flammen Schein,
Es springen die Funken;
Ich schaue so drein
In Leid versunken. —

Plötzlich da kommt es mir,
Treuloser Knabe,
Daß ich die Nacht von dir
Geträumet habe.

Träne auf Träne dann
Stürzet hernieder;
So kommt der Tag heran —
O ging' er wieder!

Es ist hier von einem Traum die Rede, der uns aber nicht mitgeteilt wird; doch wird es darauf ankommen, zu wissen, wie dieser in seinen Empfindungen beschaffen war, traurig, fröhlich, angenehm oder unangenehm. Es läßt sich jedenfalls denken, daß ein Komponist, der dieses wunderfeine Gedicht in Musik setzt — und dies ist ja öfters geschehen —, sich Gedanken darüber macht, wie er die Traumstrophe halten soll. Die Musik ist ja imstande, sich klar darüber auszusprechen, was der Dichter nicht näher ausführte. Kurz, wie hat das Mägdlein geträumt.

Es sollen wieder eine Anzahl Geschenkwerke nach freier Wahl aus dem Steingräberverlag zur Verteilung kommen, wiewohl uns bei den anderen Preisaufgaben von Einsendern etwa erklärt worden ist, die Beschäftigung mit der Aufgabe hätte ihnen innerlich so manches gegeben, daß ein Preis ihnen eigentlich unnötig erscheine. Immerhin, da der Verlag uns eine Anzahl Bände in Aussicht stellt, so wollen wir sie ganz gern akzeptieren.

Der Schlußtermin der Einsendungen sei auf den 15. November angesetzt, damit auf Weihnachten die paar Preise verteilt werden können.

Internationales Kammermusikfest für neue Musik in Venedig

Das künstlerische Ergebnis der letzten Veranstaltungen der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik" in Salzburg und Prag war nicht eben imstande, große Hoffnungen und Erwartungen auf das Kammermusikfest in Venedig zu erwecken. Die neuen Gedanken und Ziele, wie sie zuerst in den Werken von Schönberg, Stravinsky, Krenek, Hindemith, Milhaud und Bártok ihren musikalischen Ausdruck fanden, erscheinen heute doch schon etwas verblaßt und abgegriffen, die weitere Entwicklung der in so großer äußerer Aufmachung in Szene gesetzten neuen Kunst hat nicht entfernt gehalten, was die frühesten Anfänge zu versprechen schienen; eine gewisse Ratlosigkeit und Unsicherheit über den nun weiterhin zu verfolgenden Weg läßt sich nicht verkennen. Die beliebten Schlagworte haben ihrer Zaubermacht längst eingebüßt, die Anwendung der technischen Ausdrucksmittel ist nachgerade schon zur Schablone erstarrt.

Wer die Tage in Venedig vom 3. bis 8. September rückschauend kritisch betrachtet, dem wird aus der Fülle von 27 Werken, auf 5 Konzerte verteilt, nur einiges Wenige als wirklich bemerkenswert in der Erinnerung auftauchen, so vor allem eine Klaviersonate in drei Sätzen von Igor Stravinsky, vom Komponisten selbst trotz einer leichten Verletzung der Hand meisterhaft vorgetragen; ein Werk hinreißend im stürmischen Fluß der lebhaft bewegten Endsätze, voll Klarheit und Bestimmtheit, vollendet in der Beherrschung der Form und des Ausdrucks. Dagegen konnte eine andere Klaviersonate in fünf Teilen von Arthur Schnabel nur mit knapper Not von Eduard Erdmann-Berlin zu Ende gespielt werden. Die mir un-

verständlichen greulichen Absonderlichkeiten des endlos ausgesponnenen Stücks reizten ebenso zum Lachen wie zur Entrüstung.

Ein gleiches Los schien auch Schönbergs Serenade für Kammerorchester bevorzustehen, der ich diesmal ebensowenig Interesse abgewinnen konnte wie im vorigen Sommer bei ihrer ersten Aufführung in Donaueschingen. An sonstigen Werken für Kammerorchester zeigte Hindemiths Klavierkonzert keinerlei neue Züge des schon fast beängstigend fruchtbaren Komponisten, zwei chinesische und koreanische Stimmungsbilder von Henry Eichheim-Kalifornien enthalten neben raffiniertester klanglicher Mache keinerlei musikalischen Wert. Einen unfreiwilligen Heiterkeitserfolg erzielte ein Stück „Engel" für 6 gestopfte Trompeten aus der sinfonischen Suite „Menschen und Engel" von Carl Ruggles durch seine harmonische und klangliche Scheußlichkeit; beabsichtigte Heiterkeit erregte „The Daniel Jazz" von Louis Grünberg-New York, eine unglaublich freche, aber sehr geistvolle und witzige Groteske.

Die weitaus größte Mehrzahl der zu Gehör gebrachten reinen Kammermusikwerke wies die schon genug bekannte Mischung volkstümlicher Elemente mit höchstem technischen Raffinement auf, so bei den Tschechen Eugen Schulhoff, Wilhelm Grosz, Leos Janacek, Zoltan Szekely, bei den Italienern Mario Labroca und Vittorio Rieti, dessen Sonate für Klavier und drei Holzbläser sich schon sehr bedenklich der Kabarett-Musik nähert, bei dem Spanier Gaspar Cassadò, bei den Franzosen Jacques Ibert, Arthur Honegger, Maurice Ravel, Albert Roussel in seinem reizvollen Stückchen für Flöte und Klavier. Das Streichquartett in H-Dur op. 16 von Erich Wolfgang Korngold beweist neben einigen dynamischen Gewaltsamkeiten so viel erfreuliche, feine, musikalische Züge wie auch die „Fünf kleine Stücke für Streichquartett" von Max Butting.

Ein eigen Ding war's um die zur Aufführung gekommenen Lieder. Lieder in unserem Sinne des Wortes waren eigentlich nur die Gesänge des im vorigen Jahr in Paris gestorbenen Gabriel Fauré; die „Epigrammas ironicas e sentimentales" von Hector Villa Lobos-Rio de Janeiro sind flüchtig hingeworfene Skizzen ohne tieferen musikalischen Gehalt. Der Italiener Francesco Malipiero läßt in seinen „Le stagione italiche" eine Singstimme rezitierend neben einer Klavierbegleitung hergehen, ohne daß ein innerer Zusammenhang zwischen Singstimme, Begleitung und Text erkenntlich geworden wäre; eine gewisse Stimmung wenigstens ist den englischen Liedern, Rondo für eine Singstimme mit Begleitung von zwei Violinen und Violoncello von Ralph Vaughan Williams nicht abzusprechen.

Genug der Namen von Werken und Komponisten: das Bild wird durch weitere Aufzählung nicht erfreulicher! Wohin der Weg nun weiter führen soll und kann, muß die nächste Zukunft lehren. Das nächste Musikfest der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik", das, wie ich erfahre, für Mitte Juni nächsten Jahres in Zürich in Aussicht genommen ist, kann auf diese schwerwiegende Frage vielleicht schon eine Antwort geben.

Dem äußeren Eindruck der Konzerte kam der festliche Rahmen des herrlichen, weltberühmten Teatro Fenice sehr wesentlich zustatten; neben der Scala in Mailand und dem Teatro San Carlo in Neapel die vornehmste Opernbühne Italiens, überrascht sie ebenso sehr durch ihre Größe, die in 5 Rängen ungefähr 150 Logen umfaßt, wie durch den Glanz von vielen hundert Lichtern, durch den reichen, prächtigen Barockschmuck aus der Zeit der Erbauung im 18. Jahrhundert.

Wer dachte in diesen Tagen nicht auch manchmal zurück in die Blütezeit der venezianischen Musik, die nicht zum mindesten auch auf die Entwicklung unserer deutschen Tonkunst wichtigen Einfluß gewann? So war es denn eine freudig und dankbar begrüßte Gelegenheit, an einem Nachmittag, und zwar in dem prunkvollen Ratssaal des Dogenpalastes, unter Casellas feinfühliger, stilsicherer Leitung einige altvenezianische Meisterwerke kennenzulernen; ein Concerto grosso in A-Moll für Streichorchester von Antonio Vivaldi, dann von Benedetto Marcello eine etwas langweilige Cantate „Didone" und vom gleichen Komponisten eine ebenso kurzweilige, entzückende Sonate für Flöte und Klavier, und zum Schluß eine „Sonate" für Gesang und kleines Orchester von Claudio Monteverdi, deren Stimme erst kürzlich in der Biblioteca Musicale in Bologna aufgefunden wurden, ein Werk besonders dadurch musik-

geschichtlich merkwürdig, daß die führende Melodie immer wieder verschiedenartig im Orchester begleitet, damit also gleichsam die spätere Variationen-Form in dieser frühen Zeit schon angedeutet und versucht wird.

Mag wohl allmählich dieser oder jener Name, dieses oder jenes Werk von dem modernen Kammermusikfest in Venedig aus dem Gedächtnis wieder verschwinden: der tiefe und nachhaltige Eindruck dieses Konzerts mit den Werken alt-venezianischer Meister im Dogenpalast wird jedermann, der es miterleben durfte, unvergeßlich sein.

August Richard (Heilbronn a. N.).

Des 100. Geburtstags Conrads Ferdinand Meyers

am 11. Oktober dürfte auch die musikalische Welt gedenken. Zwar erscheint es eigentümlich, daß seine Dichtungen, sowohl die in erzählender wie poetischer Form, noch so relativ wenig von den Komponisten herangezogen worden sind. Die Zahl der vertonten Gedichte dürfte zwar größer sein als man ahnen kann, allgemeiner durchgedrückt hat sich aber nur weniges; noch weniger weiß man aber von bekannten Opern. Der Grund hierfür dürfte sowohl in Meyer selbst als besonders auch in dem Musikergeschlecht der letzten 50 Jahre liegen. Meyer verlangt eine klare und scharfe, ebenso geistige wie schöne Linie, bei der das Gefühl im Verborgenen lauert, also ganz und gar keine Orgien feiert, und das sind just so die Dinge, die der Musik dieser Periode fehlen. Wohl möglich, daß nach einer Zeit starker innerer Wandlung die Komponisten in ganz anderem Maße, als es bis dahin der Fall war, nach den Werken dieses großen Dichters greifen werden.

Die Opernspielpläne Dresdens und Leipzigs

Während Leipzig nur Erstaufführungen vorsieht — nämlich Eugen Onegin, Don Gil, Turandot, Arlechino, Jenufa und Alcina von Händel — gedenkt Dresden ebensoviele Uraufführungen herauszubringen, nämlich den Protagonisten von G. Kaiser-K. Weill, Hochzeit im Fasching von E. Poldini (deutsche Uraufführung), die Hochzeit des Mönchs von A. Ostermann-A. Schattmann, Penthesilea von Kleist-Schoeck und Turandot von Goldoni-Puccini (deutsche Uraufführung). Dieser Unterschied ist allzusehr in die Augen springend, als daß er nicht zu einigen Bemerkungen Anlaß gäbe. Ist Leipzig auch seit Jahren hinsichtlich Aufführung zeitgenössischer, selbst auf kleineren Bühnen gegebener Opern zurückgeblieben — sogar Palestrina z. B. ist noch unbekannt — und gilts nachzuholen, so erklärt dies den völligen Verzicht auf eigene Initiative noch keineswegs. Es scheint, daß Brecher sich seinen Meister Strauß zum Vorbild genommen hat, der seine Abneigung gegen Uraufführungen damit begründete, eine Oper wie die Wiener könne sich auf das Risiko von Uraufführungen nicht einlassen; dafür seien kleinere Bühnen da, die großen griffen dann zu den auf diese Weise erprobten Werken. Diesen höchst eleganten Bequemlichkeitsstandpunkt nun aber auch auf eine Bühne wie die Leipziger anzuwenden, erregt denn doch Bedenken. Macht nämlich Strauß in diesem Sinne Schule, so kämen schließlich nur noch kleinere Provinzbühnen für Uraufführungen in Betracht, die größeren Theater entwickelten sich aber zu ausgesprochenen Schmarotzern. Zum Glück denkt man, wie gerade Dresden zeigt, noch nicht allenthalben so, wir wollen lieber annehmen, daß die Leipziger Oper „einzig“ dasteht.

Schaljapin, der große russische Sänger,

kam, sah und siegte auch in Leipzig, vor einer Zuhörermenge, wie sie — trotz höchster Preise — die gegen 3000 Menschen fassende Alberthalle nur ganz selten zeigte. Ein Cäsarensieg war es aber trotzdem nicht. Schaljapin verdankt seine Erfolge vor allem seiner ganzen außermusikalischen eminenten Persönlichkeit — er mimt mehr als er singt —, die aber, weil er fast ausschließlich russisch singt, einem deutschen Publikum nur selten voll und ganz verständlich sein kann. Ein „absoluter“ Musiker ist er nicht, sonst hätte er sich im Anfangstempo von Schumanns beiden Grenadieren nicht so vergreifen können, wie sich auch gut denken

läßt, daß der nicht nur frei, sondern etwa sogar recht willkürlich vorgehende Sänger die Verzweiflung von Kapellmeistern ist. Die Stimme füllt heute mehr in der Idee als wirklich. Bei der italienisch gegebenen Registerarie wunderte ich mich übrigens sowohl über einiges Stereotype wie darüber, daß auch Schaljapin einige Male nicht die Absichten Mozarts erriet. Aber trotzdem, der Eindruck eines Ausnahmekünstlers, bei dem Kunst wieder zur Natur geworden ist, bleibt unvergänglich haften.

Wie Klara Schumann ihren Kindern Stücke aus dem Jugendalbum Schumanns lehrte

In den ganz prächtigen und reichhaltigen „Erinnerungen von Eugenie Schumann" — man findet sie auf S. 592 näher besprochen — finden sich Ausführungen über die Art, wie Schumann komponierte — „bei eurem Vater übersetzte sich alles, was er sah, las, erlebte, in Musik" —, ferner aber auch darüber, wie Clara ihre Töchter im Vortrag einzelner Stücke unterrichtete. Mit Erlaubnis des Verlages Engelhorn bringen wir einiges zum Abdruck, zumal jeder Lehrer und Spieler dieser unvergänglichen Stücke daraus Nutzen ziehen wird. Eugenie Schumann schreibt z. B. über das Stück „Armes Waisenkind":

„Hier hast du ein Thema von acht Takten, welches in zweimal vier Takte zerfällt, von denen die zweiten vier Takte bis auf den Schluß, wo es zur Tonika zurückgeht, eine Wiederholung der vier ersten sind, die auf der Dominante schließen. In solchem Falle mußt du die zweiten vier Takte anders schattieren als die ersten, entweder alle Schattierungen sanfter, oder sie stärker machen, die Takte aber jedenfalls in der gleichen Tonstärke schließen, in welcher du das Stück angefangen hast. Ist eine Wiederholung der ganzen acht Takte, so mußt du sie bei dieser Wiederholung genau so spielen wie das erstemal. Kommen sie dann im Verlauf des Stückes zum drittenmal, so mußt du sie etwas anders schattieren. Hier im „Waisenkind" würde ich sie zum Beispiel das drittemal leiser und die vier letzten Takte pianissimo, aber doch mit Schattierung spielen.

Beim „Jägerliedchen" Nummer 7 sagte meine Mutter: „Da sehe ich die ganze Jagd leibhaftig vor mir. Die Hörner blasen, die Pferde tänzeln, alles eilt herbei!" Im zweiten Teile meinte sie bei der Pianostelle: „Da huscht das aufgescheuchte Wild in die Büsche." Und im vierten Takt vor dem Schluß, da, wo das F ganz unerwartet zu G wird, sagte sie: „Da kiekst ein Horn, wie du es im Orchester gewiß schon gehört hast."

Im „Fröhlichen Landmann" singe erst der Vater allein, im zweiten Teil falle das Söhnchen mit ein. Dieses Stück, sowie das „Schnitterlied" dürfe ich nicht zu schnell spielen. „Gib einmal acht, dann wirst du sehen, daß Landleute alles langsam und bedächtig tun, sogar das Tanzen."

Im „Knecht Rupprecht" höre man, wie er schwerbeladen und mit dem Stocke aufklopfend die Treppe heraufkomme. In dem F-dur-Zwischensatz sehe sie die zitternden Kinder sich verstecken und wie der Alte dann freundlich zu ihnen spricht, seinen Sack leert und wieder die Treppe hinunterpoltert."

Ist das alles nicht nur ebenso grundmusikalisch wie phantasievoll gesehen? Wer beachtet heute aber noch z. B. den zunächst harmoniefremden Ton G im „Jägerliedchen"? Wie untrüglich musikalisch Clara Schumann war, darüber lesen wir an anderer Stelle des Buches etwas ungemein Bezeichnendes. Brahms verlangte in Claras Hause einmal die letzten Sonaten Beethovens, die ihm Eugenie reichte. Eine bestimmte Seite aufschlagend rief er aus:

„Nein, es ist doch zu wunderbar, was für ein inneres Ohr Ihre Mutter hat. Sehen Sie, diese Note steht in allen Ausgaben der Beethovenschen Sonaten; ich habe sie immer für falsch gehalten. Da hatte ich kürzlich Gelegenheit, das Manuskript der Sonate zu sehen, und da fand ich, daß ich recht mit meiner Ansicht gehabt hatte. Und jetzt sehe ich hier, daß Ihre Mutter die Note schon korrigiert hat. Ihr Ohr ist untrügerisch wie das keines andern Musikers."

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Jon Leifs: „Sinfonische Trilogie“ (Karlsbad, unter G. M. D. Robert Manzer). Islands erstes sinfonisches Werk!

Donald F. Tovey: Sinfonie (Sinfoniekonzert der Dresdener Staatskapelle unter F. Busch).

Joseph Suder: Kammersinfonie A-Dur für 7 Instrumente (München, unter Prof. Felix Berber).

Lina Bandara: „Emden“, dreisätzige Sinfonie (Wien, Philharm. Orchester).

Cyrill Scott: Violinkonzert (Lidus von Giltay).

Leo Weiner: Klavierkonzert (Philharm. Gesellschaft, Budapest).

Serge Prokofjeff: Klaviersonate op. 38 (Musikfestwoche Schierke i. Harz).

Arthur Honegger: Sonaten für zwei Violinen (ebenda).

Paul Kletzki: Fantasie C-Moll für Klavier op. 9 (Celeste Chop, Berlin). Das Werk erschien bei N. Simrock, Berlin.

Georg Jokl: „Der Weihnachtsstern“ (Carl Hauptmann) für Sopran, Flöte, Bratsche, Harfe und Klavier (Takarazuka i. Japan).

H. H. Wetzler: „Assissi“, Orchesterlegende (Gürzenichkonzerte, Köln).

Müller-Hartmann: Sinfonie und Respighi: Herbstliches Poem für Violine und Orchester (Konzerte des Vereins Hamburger Musikfreunde).

H. Ambrosius: Klaviertrio As-Moll op. 47 (Gewandhaus-Kammermusik, Leipzig).

Giuseppe Castelazzi: „Guiditta“ (Judith), bibl. Oratorium (Mailand).

A. von Othegraven: „Die Königskinder“, Volkslied für Sopransolo, Männerchor, Klavier, 3 Hörner und Streichquartett und R. Trunk: „Ausmarsch“ und „Hainbuchenbaum“ nach Texten von Langheinrich (Kölner Männer-Gesangverein).

Gerhard Bunk: Sinfonie C-Moll (Karlsruhe, unter G. M. D. Wagner).

Rudolf Kattnigg: Sinfonie in C, in 4 Sätzen (Wien).

Gerhard Schjeldrup: 2. Sinfonie (Dresdener Philharmonie unter Eduard Mörike).

Walter Braunfels: Präludium und Fuge für Orchester (Berliner Philharm. Orchester unter Bruno Walter).

Gerh. F. Wehle: „De profundis“, Kammermusikwerk sowie Sologesänge mit Kammerorchester (Berlin, unter Kapellm. Paulig).

Robert Tauts: „Gesänge am Abend“, Orchesterwerk (Oldenburger Landesorchester).

James Simon: Klavierkonzert (Stuttgart, der Komponist).

Bühnenwerke:

„Der zerbrochene Krug“, heitere Spieloper in 3 Aufzügen nach dem Lustspiel von Kleist von Anna Schwabacher-Bleichröder, Musik von Armin Haag (Poetenverlag Leipzig). (Volksbühne Grünberg i. Schl.)

„Der Protagonist“, einakt. Oper von Kurt Weill, Text von Georg Kaiser (Dresdener Staatsoper).

„Turandot“, nachgelassene Oper von Puccini (deutsche Urauff. ebenda).

„Die Hochzeit des Mönchs“ von Alfred Schattmann (Ebenda).

„Penthesilea“, nach dem Drama von Kleist von Othmar Schoeck (Ebenda).

„Lo sposo di tre“, heitere Jugendoper von Cherubini (Ebenda).

„Der wunderbare Mandarin“, Pantomine von Bela Bartók (Königl. Oper, Budapest).

„Hary Janos“, Oper von Zoltan Kodaly (Ebenda).

„Taifun“, Oper von Theodor Szántó (Ebenda).

„Chout“, Ballett von Serge Prokofjeff (Köln, Opernhaus).

„L'Orfeide“, Oper in drei Akten von Malipiero (Stadttheater Düsseldorf).

„Jvas Turm“, Oper nach einem Text von Hans Heinz Ewers von Dohnanyi (Ebenda).

„Der Brautschatz“, Oper von Arnold Winternitz (Hamburger Stadttheater).

„Die versunkene Glocke“ von Respighi (Ebenda).

„Der Friedensengel“ von Siegfried Wagner (Landestheater Karlsruhe).

„Mozart und Salieri“, dramat. Szene von Rimsky-Korsakoff (Mainz, deutsche Urauff.)

„Abenteuer des Casanova“ von Volkmar Andreae (Bern).

„Don Quichote“ von Massenet (Wiener Volksoper, deutsche Urauff.)

„Das Lied der Nacht“ von Hans Gál (Charlottenburg, Städt. Oper).

„Unhold der Seele“ von Rimsky-Korsakoff (Ebenda).

„Der Zauberer“, einaktige Oper von Roderich von Mojsisovics (Graz).

„Nikodemus“ von Karl Aug. Grimm (Städt. Theater Magdeburg).

„Skyscrapers“ (Wolkenkratzer), Ballett von John A. Carpenter (Metropolitan-Oper, New York).

„Die Sache Makropulos“, Oper nach dem Capekschen Schauspiel gleichen Namens von Leos Janácek (Raimundtheater Wien).

„Erwartung“ von Schönberg (deutsche Urauff. im Frankfurter Opernhaus).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Ein Lieder- und Duettenabend mit Kompositionen von Wilhelm Rettich war, künstlerisch betrachtet, ziemlich überflüssig. Komponisten wie Rettich, deren harmloser Begabung gelegentlich einmal ein hübsches Lied im Volksliedstil gelingt, sollten zufrieden sein, wenn hier und da 2 oder 3 Lieder von ihnen auf den Programmen figurieren. Aber einen ganzen Kompositionsabend veranstalten ist ebenso ungeschickt wie anmaßend! Das Unoriginale, geradezu Dilettantische ihrer Erscheinung tritt dann in peinlicher Schärfe zutage. Cläre Gerhardt-Schultheß und Reinhold Gerhardt ersangen den Volksliedduetten am Schluß — Frau Gerhardt-Sch. sang und mimte in sprühender Laune — einen freundlichen Beifall. R. Gerhardts Baß scheint in ein neues Entwicklungsstadium getreten zu sein. Eine solche Klarheit und Entschiedenheit des Tons hatten wir früher nicht an ihm bemerkt. Der Komponist begleitete am Flügel.

Die Abendmotetten des Johanniskirchenchors unter Prof. Bruno Röthig zeichnen sich nach wie vor durch ihre einheitlich durchgeführten Programme aus. So fand am Vorabend des Händelfestes eine Händel-Bach-Motette statt. An einem der letzten Abende kam der Schlußsatz einer Abendkantate „Der Weg" für gem. Chor, Sopransolo, Violine und Orgel von K. von Gorrissen zu Gehör, der auf ein tüchtiges Gebrauchswerk schließen läßt. Der Stil ist einfach und würdig und von einer warmem Melodik beseelt. W. Weismann.

Die Konzertsaison setzte etwas nach Mitte September ein und, was kleinere Konzerte betrifft, gleich ziemlich kompakt. Ein Paul-Graener-Abend mit Uraufführungen von Bierbaum- und Lönsliedern vermittelte schöne und vornehme, etwas gleichartige Liedkunst, die Konzertgeberin, Frl. Lotte Meusel singt schön und gut, wenn auch nicht immer überzeugend. Interessant war der 1. Abend der hiesigen Ortsgruppe der I. G. f. Neue Musik, der an Hand von vier modernen Werken wieder einmal den Beweis erbrachte, daß es „Neue Musik" nicht mehr gibt. Allenthalben stellt man sich auf soweit normale Verhältnisse ein und sucht wieder, mit mehr oder weniger Glück, Musik zu geben. Das Belangvollste war eine Cello-Sonate vom Pacific-Honegger, die erstaunlicherweise fast mehr brahmsisch als französisch anmutete und wirkliche Qualitäten aufweist. M. Ravels geschmackvolle und geistreiche Couperin-Suite ist echt französische Klaviermusik, die Solo-Cellosonate von Z. Kodály ein kühnes, in ihrer Art gekonntes, nur zu langatmiges Werk. Deutschland wurde präsentiert durch das überaus talentvolle, aber noch recht jugendliche Klaviertrio op. 3 von K. Thomas. Der Hauptsolist des Abends war der mit eminentem Ton spielende Gewandhaus-Cellist H. Münch-Holland, der zu einem guten Teil den Erfolg des Abends sicherte; der kolossalen Schwierigkeiten der Solosonate wurde aber auch er nicht überall Herr. Ein Kompliment dem delikat spielenden Pianisten A. Rohden. — In der Oper gab's als erstes den in Leipzig noch unbekannten Eugen Onegin von Tschaikowsky in einer teilweise fast befremdlich provinzialen Aufführung. Die Oper langweilt reichlich, eigentlich sind diese „lyrischen Szenen", die allem eigentlich Dramatischen feige aus dem Wege gehen, nichts als Schmarotzerkunst, wie es denn hohe Zeit wäre, einmal darüber nachzudenken, welche Rolle denn eigentlich die Russen in der Tonkunst des 19. Jahrhunderts spielten; kurz gesagt, sie setzten sich an den gedeckten europäischen Tisch und ließen sich's munden. A. H.

Motette in der Thomaskirche

21. August. Orgel: Reger, Toccata und Fuge E-Moll op. 65. — Chor: Ernst Fr. Richter (1808 bis 1879): 68. Psalm für zwei Chöre op. 56 und Gustav Schreck: 23. Psalm op. 42.

28. August. Orgel und Chor: Werke von J. S. Bach.

4. September. Werke von Mendelsohn-Bartholdy: Orgelsonate D-Moll, Psalm 2 und Psalm 43.

11. September. Orgel: Reger, Phantasie über den Choral „Freu dich sehr, o meine Seele" op. 30 (Erstauff.). — Chor: Arnold Mendelsohn: Motette zum Erntedankfest op. 90, VII (Urauff.).

18. u. 25. September: Orgelwerke von J. S. Bach und Teile aus der Missa Ecce ego Joannes von Palestrina.

COBLENZ. Glücklicher als das Musikinstitut wußte die Opernleitung der Orchestersperre zu begegnen: die Spieloper wurde die Losung. So wurden „Die weiße Dame" mit Ludwig Roffmann (Wiesbaden) als Georg, „König für einen Tag", „Fra Diavolo" (Fritz Scherer, Wiesbaden, in der Titelrolle), „Wilsdchütz" in z. T. recht ungleichwertigen Aufführungen geboten. An Neuheiten hörte man Stürmers Musik zum „Tänzer unserer lieben Frau". Intendant Meinecke versuchte sich — bei völlig unzureichender Orchesterbesetzung — an Stravinskys Pulcinella-Suite. Brandt-Buys „Schneider von Schönau" fand beim Publikum viel beifälligere Aufnahme als Verdis geniales Alterswerk „Falstaff". Eine interessante Bereicherung erfuhr der Spielplan durch ein Gastspiel der Mailänder Opernstagione, die „Tosca" und besonders „Rigoletto" weit über die Grenze des „Repertoires" hob. — Das sind die — von

den Repertoireopern wie „Cavalleria“, „Bajazzo“, „Tiefland“ und einer Verlegenheitsaufführung des „Tristan“ (!) abgesehen — kärglichen Ergebnisse der 2. Hälfte der Spielzeit. So wartet und hofft man auch nach dieser Spielzeit — wie eigentlich nach jeder früheren auch — auf die nächste, ob sie mehr den unser Opernleben treibenden Kräften Rechnung trägt, und ob sie das dauernde Einerlei des Spielplans der letzten Jahre endlich durchbricht. Vielleicht ist es dem in Aussicht stehenden neuen städt. Musikdirektor — dem Konzert und Oper unterstellt sein soll — vorbehalten, den besonders in der Oper sich breit machenden Kunstbetrieb in eine Kunstpflege umzuwandeln. —

Hermann Henrich suchte in „Zwei modernen Abendmusiken“ das Publikum mit der neuesten Produktion (Korngold, Busoni, H. K. Schmid, Zilcher, Dobrowen, Haas, Krenek, Schönberg, Webern, Bartok) bekannt zu machen. Zum Höhepunkt des ganzen Musikwinters wurde ein Konzert des Berliner Philharmon. Orchesters unter Furtwängler, der Haydn, Reger, (Mozartvariationen), Beethoven in höchster Vollendung interpretierte. Der Berliner Lehrergesangsverein hielt auf seiner 6. Grenzfahrt auch hier Einkehr. Abendroth leitete zur Eröffnung der neuen Ausstellungshalle („Rheinhalle“) einen Richard-Wagner-Abend. Wie überall, errangen sich die Donkosaken unter ihrem trefflichen Führer Serge Jaroff auch hier einen vollen warmen Erfolg.

Dr. Wilhelm Virneisel.

DRESDEN. Im Rahmen des Sommeroper-Ensembles lernte man endlich auch hier den italienischen Meistersänger Mattia Battistini als Opernsänger kennen. Bisher war er nur einmal im Vorjahr auf dem Konzertpodium aufgetreten. Der Eindruck seiner Kunst war begreiflicherweise diesmal ungleich stärker; denn, wie die italienische Gesangskunst überhaupt, erblühte sie auf dem Boden des Bühnengesanges. Battistini trat als König Karl in Verdis Ernani und als König Alfons in Donizettis ad hoc ausgegrabener Favoritin auf. Ein letzter Vertreter jenes Sängervirtuosentums, das einst ein Rubini, Tamburini, Mario, Lablache und wie sie alle heißen, weltbeherrschend darstellten. Es war im besonderen Maße natürlich die stimmkonservierende Macht der gesanglichen Kultur, die in diesem Dreiundsiebzigjährigen Triumphe feierte; denn die Darstellung beschränkte sich, entsprechend auch dem Charakter der beiden Rollen, vorwiegend auf die überlegene repräsentative Geste. Aber der zwingenden und überzeugenden Eindruckskraft des echten bel canto, des in Wahrheit gesungenen Wortes, vermochte sich kein musikalischer Hörer zu entziehen. — Außer der verunglückten Mascagni-Operette „Si“, die der Komponist selbst dirigierte, bescherte das Sommeroper-Ensemble uns noch die Aufführung einer alten, längst vergessenen Oper: „La contessina“ von Florian Leopold Gaßmann, die Dr. Ludwig K. Meyer für die Bühne neu bearbeitete. Man hat in ihr das Werk vor sich, das Abert in seiner klassischen Mozart-Biographie (I. S. 457) als besonders beweiskräftig heranzieht für den Einfluß der Wiener Buffoper auf Mozarts künstlerische Entwicklung. Aber der Gegenwart hat die kleine, vom Bearbeiter an Stelle der Secco-Rezitative mit Dialog versehene Oper kaum noch etwas zu sagen, und vergleichsweise atmete die anspruchlose Mozartsche Jugendsinfonie in B (1773) mehr „spiritus“ als ihre ganze Partitur. Nichtsdestoweniger hätte sie, schon mit ihrer netten, übertriebenen Adelsstolz persiflierenden Handlung, mehr gewirkt, wenn sie von besseren Kräften gegeben worden wäre. Die Aufführung leitete der Bearbeiter selbst. O. Schmid.

EISENACH. Hier brachte die Erstaufführung der 8. Sinfonie von Bruckner dem dortigen städt. Orchester, das auf nahezu 70 Mann verstärkt war, und insbesondere seinem energievollen Dirigenten Walter Armbrust einen bedeutenden Erfolg. Durch seine Initative hörte man auch dieses wie schon manches andere gewaltige Werk in Eisenach früher als in den umliegenden größerren Städten Thüringens.

FLENSBURG. Die verflossene Spielzeit legte Zeugnis ab für das immer reicher sich entfaltende musikalische Leben Flensburgs. Im Mittelpunkt der musikalischen Ereignisse standen die philharmonischen Konzerte unter Leitung des tüchtigen Dirigenten Kurt Barth. Neben den bekannten klassischen Orchesterstücken wurden besonders dankbar aufgenommen: Graener, Divertimento für kleines Orchester op. 68, Händel, Concerto grosso 17, Berger, Sinfonie B-Dur Nr. 1, Glazounow, Sinfonie Nr. 6, R. Strauß, Heldenleben, und weitere. — Albin Findeisens in seiner Technik verblüffendes Kontrabaß-Konzert op. 15 erlebte die Uraufführung. — Eines guten Besuches erfreuten sich auch die Volksbildungskonzerte mit einführenden Vorträgen, ebenso hatten die Kammermusikabende von Konzertmeister Karl Krämer (Begleiterin Frl. G. Trenktrog) ihre treue Gemeinde.

Von den größeren Vokalaufführungen traten in den Vordergrund die Johannespassion unter Leitung von Musikdirektor Magnus sowie (innerhalb eines 2tägigen Bachfestes) die H-Moll-Messe von S. Bach unter Leitung von Organist R. Liesche. Das Bachfest war das erste, das bisher in der Nordmark stattfand und brachte neben dem erwähnten Werk ein Kirchenkonzert, einen Festgottesdienst und ein Kammermusikkonzert im hiesigen Stadttheater.

An hervorragenden auswärtigen Solisten durften wir begrüßen: das Gewandhausquartett (Wollgandt, Wolschke, Hermann, Münch), Pembaur,

Erdmann (Klavier), Findeisen (Kontrabaß), Julia Menz (Cembalo); ferner das Rosenthalquartett, Hertha Stolzenberg, Fr. Krämer-Bergau, Fr. v. Brezinska-Kirchner u. a. H. Miesner.

HAGEN. Das Musikleben unserer Stadt krankt an der schwachen Besucherzahl und der schlechten Akustik der Stadthalle. Wenn hier nicht bald für Abhilfe gesorgt wird, bangt es mir um den Ruf Hagens als Musikstadt. Die Akustik ist so schlecht, daß nur bei ganz vollem Hause eine Wiedergabe einwandfrei ist. Hans Weisbach gibt sich die erdenklichste Mühe und sein Orchester folgt ihm willig, doch vergebens. Hier helfen nur bauliche Maßnahmen! Als Uraufführung hörten wir Cl. v. Frankensteins Rhapsodie für großes Orchester. Akademisch gehalten, erzielte sie lediglich einen Achtungserfolg. Recht kalt wurde Kaminskis Introïtus und Hymnus aufgenommen. Ein Höhepunkt des Konzertwinters war die Wiedergabe von Bachs Konzert für drei Klaviere und Orchester in D-moll durch Heinz Schüngeler und seinen Schülern Hildegard Eilert und Dr. Linden. Eine vollendete Leistung, wie man sie selten hört. Der Hagener Männergesangverein und der Städt. Gesangverein unter Weisbachs Leitung leisten Erstaunliches, jedoch diente ihr Können lediglich einem großen Chorkonzert und die Pflege des Liedes kam arg zu kurz. Es fehlt hier ein Chor, der sich der a-cappella-Musik annimmt. Der Paulus-Kirchenchor, der jetzt mehr an die Offentlichkeit tritt, ist in wenigen Jahren unter H. Knoch künstlerisch gewachsen.

Den Höhepunkt des Winters bildete die Uraufführung „Gudrun auf Island", von P. v. Klenau, worüber bereits berichtet wurde. Ebenbürtig reihten sich daran „Der Wildschütz" und „Cosi fan tutte" unter Richard Dornseifs Regie. „Die Hugenotten" erschienen in operettenhafter Aufmachung und man versteht Alexander Spring's Experiment hier nicht. Die Leistungen Dr. Berends als erster Kapellmeister sind recht unterschiedlich, wie sie an einer Bühne wie Hagen nicht vorkommen dürften. Hans Werner, der zweite Stabführer, weiß sich immer mehr Geltung zu verschaffen, ein aufstrebendes Talent. Hans Gärtner.

HAMBORN a. RH. Beethovens 9. Sinfonie war der Auftakt zum Musikwinter 1924/25. Ein Festkonzert, das mit dem gleichen Werk aus Anlaß des 25jährigen Jubiläums der Stadt stattfand, bildete den Beschluß. Dank der organisatorischen Fähigkeiten und der zielbewußten Arbeit des städt. Musikdirektors Karl Koethke befindet sich das Hamborner Musikleben in aufsteigender Linie. Unter seiner Leitung wurden in 6 Hauptkonzerten des städt. Musikvereins u. a.: Anton Bruckners 7. Sinfonie und das Te Deum, Gustav Mahlers 4. Sinfonie und die Kindertotenlieder zu einem besonderen Erlebnis gestaltet. Waldemar von Baußnern: „Das hohe Lied vom Leben und Sterben", bildete den Höhepunkt des Musikwinters.

In 6 Kammermusikabenden waren das Havemann-Quartett-Berlin, Schulze-Prisca-Quartett-Köln, das böhmische Streichquartett und der rheinische Madrigalchor unter Prof. W. Josephsohns Leitung zu Gast. 6 Jugendkonzerte wurden für die Jugend zur Einführung in die Kunstmusik veranstaltet. Diese werden immer die wichtigste Grundlage für die Erziehung eines musikliebenden und musikverständigen Zuhörerkreises sein.

Der Theaterspielplan brachte: 13 Opern, 17 Operetten, 20 Schauspiele und 5 Tanzabende. In der Spielzeit 1925/26 nimmt die Stadt das Theater in eigene Verwaltung. Das Gemeinschaftsverhältnis des Drei-Städte-Theaters Oberhausen-Hamborn-Gladbeck wird in ein loses Gastspielverhältnis umgewandelt. — Die Intendanz W. Grunewald hatte die gehegten Erwartungen nicht erfüllt. Grunewald wurde abgefunden. Hellbach-Kühn wird Oberleiter des Schauspiels. Das Hamborner Theater-Orchester führt die Amtsbezeichnung: Städt. Orchester Hamborn. Karl Friedrich.

HALLE a. S. War der Rückblick auf die verflossene Musiksaison zum größten Teile schon hocherfreulicher Art — die Konzerte und musikalischen Sonderveranstaltungen der Philharmonie boten außerordentlich viel des bewährten Guten und des noch etwas problematischen Neuen — so ist der Ausblick in mancher Hinsicht noch interessanter: Wir werden künftig noch mehr Orchesterkonzerte zu hören bekommen, da unser Generalmusikdirektor Erich Band mit der städt. Kapelle neben den 12 Konzerten der Philharmonie unter Dr. Georg Göhler einen Zyklus von acht Städtischen Sinfoniekonzerten angekündigt hat. Haben die philharmon. Konzerte den Reiz des Ungewöhnlichen — wir werden, da die städt. Kapelle nunmehr Dr. Göhler nicht mehr zur Verfügung steht, die Berliner Philharmoniker zweimal, das Leipziger Gewandhausorchester und die Dresdener Staatskapelle je einmal, außerdem die ehemaligen Hofkapellen von Dessau und Altenburg von neuem bewundern können, beziehungsweise kennen lernen — so haben die acht neuen Sinfoniekonzerte unter E. Band den Vorzug größerer Billigkeit und der Neuheit. Es wird ein heißes Ringen werden. Der Schlachtruf: Hie Göhler, hie Band! hallt schon jetzt durch die Straßen und bringt die Gemüter in Aufregung. Ob einer der Gegner auf dem Felde der Ehre bleiben wird, ob beide den Streit um die musikalische Vorherrschaft im übernächsten Jahre wieder aufnehmen werden? Wer kann es wissen? Sicher ist nur, daß die „Winterreise" der Kritiker noch anstrengender und ausgedehnter sein wird. Martin Frey.

KASSEL. Der neue Intendant des Kasseler Theaters, Paul Bekker, plant für die Spielzeit 1925/26 folgende Erstaufführungen: Pfitzner: Armer Heinrich, Busoni: Turandot und Arlecchino, Tschaikowsky: Pique Dame, Janacek: Jenufa, Lortzing: Der Mazurkaoberst, Gluck: Armida, die Pariser Fassung des Tannhäuser, Bela Bartok: Holzgeschnittener Prinz, Nestroy: Der Zerrissene und Adam: Puppe von Nürnberg. Eine Aufführung von Cimarosas Heimlicher Ehe fand bereits statt.

NÜRNBERG. Kapellmeister Markus Rümmellein, wird auch in der kommenden Konzertzeit seine „Intime Kunstabende der Musik" fortsetzen. In der vergangenen Saison fanden fünf gutbesuchte Abende statt. U. a. sang die Sopranistin Bettina Frank erstmals Lieder von Julius Klaas, Gustav Lewin und Erich Rhode.

SAARBRÜCKEN. Für die bedrohte Südwestecke des deutschen Vaterlandes bedeutet die Pflege deutscher Musik mehr als eine Erholung und Herzenserhebung abgearbeiteter Großstadtmenschen. Die deutsche Musik hat hier vielmehr die hohe Sendung zu erfüllen, das einigende Band der Kulturgemeinschaft um die vom Vaterlande auf mehr als ein Jahrzehnt abgetrennten deutschen Brüder zu schlingen. Seit Felix Lederer aus Mannheim an die Saar kam und am hiesigen städt. Orchester sein musikpädagogisches Können erwies, hat die Musik dem Deutschtum an der Saar bewußt diesen vaterländischen Dienst in höchstem Maße geleistet. Die meist in vierzehntägigen Abständen im Saalbau von ihm unter Mitwirkung hervorragender Solisten, veranstalteten Sinfoniekonzerte, die stets zweimal hintereinander vor ausverkauftem Hause Tausenden von deutschen Männern und Frauen aller Berufsschichten dargeboten werden, bilden seit Jahren für Saarbrücken gesellschaftliche und künstlerische Ereignisse erster Ordnung. In den Vortragsfolgen des letzten Jahres dominierten vor allem die Werke unserer Klassiker und Romantiker. Von neuesten Meistern hörte man u. a. Rudolf Mengelbergs sinfonische Elegie, Arnold Schönbergers „Verklärte Nacht", Igor Stravinskys „Feuerwerk" und die Uraufführung der „Marienlieder" von Fritz Neumeyer. Dazu kommen an großen Werken die Aufführungen von Händels „Judas Maccabäus" und das Requiem von Cherubini, zu denen der Musikverein Harmonie e. V. den Chor stellte.

Den im Vordergrund stehenden Aufführungen des städt. Orchesters unter Lederer fügen sich gelegentlich Veranstaltungen der „Musikgesellschaft" unter Musikdirektor Cormann an, die in diesem Jahre in anerkennenswerter Durcharbeitung Händels „Jephta" darbot. Auch die hiesige sehr rührige Regergesellschaft, die sich bis jetzt vorzugsweise angelegen sein ließ, bestehende musikalische Organisationen für die Pflege Regerscher Kunst zu gewinnen, wobei sie sich besonders auf den M. G. V. Rheingold unter Karl Ziegelmayer stützen konnte, trat Mitte Mai mit einem zweitägigen Regerfest hervor, bei dem das städt. Orchester unter Lederer mit erlesenen Solisten (Cida Lau, Berlin, Prof. Schmuller, Amsterdam, Bruno Eisner, Berlin und Anton Nowakowski, Prag) durch Darbietung führender Regerwerke für den Meister erfolgreich warb. Dem Gedächtnis Mozarts waren dann im Juni im Stadttheater Festspiele gewidmet, die mit seinen bedeutendsten Opern Verbindung schufen zur großen deutschen Kunst.

Eine besondere Note erhält das musikalische Leben nicht nur Saarbrückens, sondern des ganzen Saargebietes durch Konzertveranstaltungen des Saar-Sänger-Bundes. Unter Stadtschulrat Bongard gelang vor einigen Jahren der Zusammenschluß aller bedeutenderen Männergesangvereine des Saarbebiets zu einem Bunde, dem inzwischen auch die führenden gemischten Chöre und die Musikgesellschaft beigetreten sind. Mit tatkräftiger Unterstützung einiger begeisterter Mitarbeiter erreichte Bongard eine größere Gediegenheit bei der Liederauswahl und einen allgemeinen Aufstieg der musikalischen Leistungen, so daß sowohl in Saarbrücken als auch in Neunkirchen, Homburg, Dillingen, Saarlouis, Bous und anderen Orten, ja in kleinen Landgemeinden Männerchorkonzerte von beachtlicher, gelegentlich auch hervorragender Höhe veranstaltet werden. Während sich bislang die Gebildeten, unbefriedigt von der „Liedertafelei", solchen Veranstaltungen fernhielten, ist jetzt sichtlich ein erfreulicher Umschwung zugunsten der deutschen Männerchöre eingetreten. Aus jüngster Zeit seien nur mit besonderer Anerkennung Kunstgaben erwähnt, sie sie der St. Johanner-Sängerbund-Saarbrücken gelegentlich eines Silcher-Abends im Saalbau unter Georg Hitzelberger darbot. Die Pflege des deutschen Volksliedes ist überhaupt eines der bedeutsamsten Arbeitsgebiete, die der Saar-Sänger-Bund seit Jahren pflegt. M. G. V. Liederkranz-Saarbrücken brachte mit großem Erfolg unter der Stabführung von Philipp Stilz Hugo Kauns Requiem heraus, unterstützt vom städt. Orchester. Endlich verdient noch besondere Hervorhebung eine mustergültige Aufführung von Mendelsohns Antigone, zu der Otto Schrimpf einen Chor von 350 Sängern aus dem Männerchor Saarbrücken, Sängerchor des Eisenbahn-Vereins Saarbrücken und Sängerkreis Eintracht Eintracht-Burbach zu gewaltiger Wirkung zusammengefaßt hatte. Gelang es dem rührigen Vorstand des Saarsängerbundes vor einiger Zeit den berühmten Kölner Männergesangverein zu einigen Konzerten ins Saargebiet zu ziehen, so trug jetzt der berühmte

Berliner Lehrergesangverein das deutsche Lied mit beispiellosem Erfolg an die Saar, als er in der Pfingstwoche Konzerte in Saarbrücken, Neunkirchen, Saarlouis und Homburg veranstaltete. Das ganze Saarland huldigte in ihm der deutschen Kunst! Stein.

AUSLAND:

CHARKOW. Das erste Repertoire der Ukrainischen Staatsoper in der Wintersaison 1925/26 enthält u. a. folgende Opern in ukrainischer Übertragung: Musorgsky: Jahrmarkt zu Sorotschynzi, Rimsky-Korsakow: Das Märchen über den Zaren Saltan und Die Mainacht, Borodin: Fürst Igor, Tschajkowsky: Tscherewytschky, Strauß: Salome, Wagner: Tristan und Isolde und die Meistersinger (auch russisch), Mozart: Figaros Hochzeit, Janatschek: Das listige Füchslein, Wolf-Ferrari: Die vier Grobiane, Verdi: Aida, Bizet: Carmen (russisch), Glier: Die Hajdamaken. Außerdem kommen drei Ballete zur Aufführung: Stravinsky: Petruschka, Glier: Die Saporager und Wassylenko: Der schöne Josef. Z. Kuz.

JERUSALEM. Die Hebräische Operngesellschaft bringt gegenwärtig die erste in hebräischer Sprache geschriebene Oper, betitelt „Der Pionier", eines jungen Palästinenser Juden zur Uraufführung. Außerdem figurieren auf dem Spielplan Werke von Verdi, Wagner, Meyerbeer, Gounod, Sains-Saëns, Puccini, Rimsky-Korsakoff und Halevy.

KONSTANTINOPEL. Aus Konstantinopel kommt die Neuigkeit, daß die Regierung nunmehr dem staatlichen Musikwesen ihre besondere Aufmerksamkeit zuwenden will. Der erste entscheidende Schritt galt dem Konservatorium, wo der Lehrkörper beträchtlich verringert und die Schuldauer wesentlich abgekürzt wurde. Das interessanteste und zugleich befremdendste dieser drastischen Verordnung liegt darin, daß strenge vorgeschrieben wird, in Zukunft der europäischen Musik nicht mehr jene große Aufmerksamkeit zuzuwenden wie bisher, sondern alles Interesse der türkischen Musik angedeihen zu lassen. Die Verordnung hebt noch hervor, daß das Studium der türkischen Musik angefeuert werden müsse, um allmählich eine wahrhafte Schule für türkische Musik zu schaffen, damit das eingeborene Talent sich gehörig entwickeln könne. — Man hat der türkischen Regierung ob ihres Mutes, die eigene Musik zu schützen und von der europäischen nicht verdrängen zu lassen, nur zu gratulieren. S. K.

LENINGRAD. Die russische „Gesellschaft für Wagnerische Kunst", die gegenwärtig über 50 Mitglieder zählt, bereitet für die Herbstsaison eine Aufführung des „Ringes des Nibelungen" vor. Z. K.

In russischen Musikkreisen sieht man mit Spannung der Uraufführung der ersten tartarischen Oper „Sania" entgegen. Die Komposition ist von einer ganzen Komponistengruppe gearbeitet und baut sich auf alten Motiven des tartarischen und baschkirischen Volksliedes auf. Der Text behandelt die Auseinandersetzungen zwischen der alten und jungen Generation im Tartarenvolk.

LONDON. Joseph Haydns Oper „Der Apotheker" wird hier demnächst von der Carl Rosa Opera Comp. in einer neuen Übersetzung von André Skalski zur Aufführung gebracht.

In der Bibliothek der Royal Academy of Music sind fünf Streichquartette von Rossini entdeckt worden. Sie wurden für Lord Burghersh, den nachmaligen Earl von Westmoreland und Gründer der Royal Academy geschrieben und scheinen nie gespielt worden zu sein, da die Vortragsbezeichnungen fehlen.

MOSKAU. Vor kurzem wurde im Moskauer Großen Theater die Umarbeitung der Oper „Rigoletto" unter dem neuen Titel „Der König unterhält sich" aufgeführt. Z. K.

PRAG. Deutsche Opern- und Konzertspielzeit 1924—25. Die künstlerischen Ergebnisse der Prager deutschen Opern- und Konzertsaison 1924—25 waren wesentlich geringwertiger als jene der Saison 1923—24. Die Teilnahmslosigkeit des Publikums gegenüber der seriösen Tonkunst hat gegen die früheren Jahre noch zugenommen, was eine weitere Dekadenz der Kunstmoral bedeutet. Aber das Publikum ist nicht allein schuld. Denn auch heuer war es sowohl den Konzertunternehmern als auch der Theaterleitung weniger darum zu tun, ihren künstlerischen Pflichten nachzukommen und durch Darbietungen hochwertiger künstlerischer Leistungen das Publikum zu Kunstmoral und Kunstverstand zu erziehen als

vielmehr darum, durch das Gebotene entweder dem Geschmacke des Publikums nachzukommen oder aus Sensations-Attraktionen den entsprechenden finanziellen Nutzen zu ziehen. Es ist symptomatisch für die künstlerische Gebarung beispielsweise in unserem Opernbetriebe, daß, trotz hervorragender Besetzung der Haupt-Gesangsfächer gerade in der heurigen Saison, dennoch nur sehr wenige Opernvorstellungen von wirklich künstlerischem Gesamtwerte geboten wurden. Was beweist, daß unsere Opernwirtschaft an dem Mangel einer zielbewußten, energischen und einheitlichen künstlerischen Führung krankt.

Die Versprechungen unseres deutschen Theaters auf dem Gebiete der Oper zu Beginn der Saison wurden nur teilweise eingehalten. Und zwar hinsichtlich angekündigter Erstaufführungen nur in den bedeutungsloseren Werken (Richard Strauß' „Intermezzo" und Julius Bittners „Rosengärtlein"), während gerade das wertvollste versprochene Werk (Hans Pfitzners „Palestrina") aus, wie immer, unerfindlichen Gründen vom Repertoire abgesetzt wurde. Uraufführungen auf dem Gebiete der Oper fanden heuer überhaupt keine statt. Auch die Zahl der neustudierten Opern war heuer wesentlich geringer als im Vorjahre. Ein gegen Schluß der Spielzeit herausgebrachter, groß angelegter Wagnerzyklus hatte mangels entsprechender Vorbereitung weder künstlerischen noch materiellen Erfolg.

Auffallend ist die große Zahl bedeutender, das Prager deutsche Theater verlassender Künstler: An erster Stelle zu nennen ist der erste Kapellmeister Steckel, ferner die Kapellmeister Heller und Travniček, der Heldenbariton Schwarz, die dramatische Sopranistin Wolf-Ortner, die jugendlich-dramatische Sängerin Reich-Dörich und der Baßbuffo Flaschner.

Die Hauptereignisse im deutschen Konzertsaale waren auch heuer auf das Konto der künstlerischen Arbeit der Prager deutschen Gesangvereine und Kunstkörperschaften zu setzen. Hierher gehören die Aufführungen des Verdischen Requiems", der Kantate „Vita nuova" von Wolff-Ferrari, des Händelschen Oratoriums „Judas Maccabäus", der Matthäuspassion" Bachs und des Oratoriums „Paulus" von Mendelssohn. Die philharmonischen Konzerte des deutschen Theaters, die einst die Hauptfeste im Prager deutschen Konzertleben waren, haben enttäuscht, weil das in ihnen künstlerisch Gebotene kaum mehr als lokale Bedeutung hatte. Gänzlich versagt hat in der abgelaufenen Konzertsaison das Prager deutsche Volksbildungsinstitut „Urania". Während es noch im Vorjahre eine ganze Reihe teilweise recht wertvoller Konzerte in Szene gesetzt hatte, gab es sich heuer einer unbegreiflichen Untätigkeit auf musikalischem Gebiete hin, einer Untätigkeit, die um so unverständlicher ist, als dieses Volksbildungsinstitut einen eigenen Musikausschuß besitzt, an dessen Spitze hervorragende Fachmusiker stehen. Dagegen hat unsere junge deutsche Musikakademie mit ihren zahlreichen vorbildlichen, öffentlichen Musikabenden und mehreren außergewöhnlichen Konzertveranstaltungen wesentlich dazu beigetragen, den Prager deutschen Konzertsaal zu bereichern. Die Prager deutschen Konzertunternehmer haben heuer die Konzertarrangements vorwiegend den großen tschechischen Konzertdirektionen überlassen. Als besonders wertvolle deutsche Solisten- und Sonderkonzerte der Saison nenne ich die Aufführung der Mahlerschen zehnten Sinfonie, die Doppelkonzerte der Wiener und Berliner Philharmoniker unter Schalks, bzw. Furtwänglers künstlerischer Führung, die vier deutschen Kammermusikkonzerte des deutschem Kammermusikvereines im Theater, das Konzert der Geigerin Morini und des Heldentenors Schubert, des Wundergeigers Hubermann, des Orgelvirtuosen Schweitzer, die Liederabende der Kammersänger Steiner und Oestvig und schließlich den Violinabend der heimischen Geigerin Christa Richter.

Edwin Janetschek.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Bachfest in Cöthen

Über das in Cöthen i. A. am 26. und 27. September abgehaltene Kleine Bachfest der Neuen Bachgesellschaft lassen sich in diese Nummer gerade noch einige Zeilen bringen. In Cöthen hat Bach in den Jahren 1717—23 seine intimsten, vorzüglich der Kammermusik zugehörigen Werke geschrieben, und wer auf dieses Bachfest gekommen war, um diesen Bach gerade in einer ihm entsprechenden Form zu erleben, mußte sich sehr bald getäuscht sehen. Einer jener großen, nüchternen Saalbauten empfing ihn, wie sie aufblühende kleinere Provinzstädte für die verschiedensten Zwecke, nur für keine wirklich künstlerischen, in den letzten Jahrzehnten gebaut haben, Saalräumlichkeiten, in denen man schließlich moderne Orchesterwerke zur Aufführung bringen kann, aber keine Bachschen. Beinahe katastrophal war in dieser Beziehung das sog. Orchesterkonzert, in dem die Spieler auf dem sehr geräumigen, nicht im mindesten verkleinerten und deshalb den Ton unbarmherzig verschlingenden Podium wie auf verlorenem Posten standen, sofern sie nicht nur auf jede Feinheit verzichten, sondern auch in einer Art auftragen mußten, daß, wie im ersten brandenburgischen

und im A-Moll-Violinkonzert, häßliche Verzerrungen die Folge waren. Dazu kam weiterhin, daß Generalmusikdirektor F. von Hoeßlin, der mit der Dessauer Kapelle den orchestralen Teil bestritt, ganz und gar kein Bachdirigent ist. Glücklicherweise hatte man für das Kammermusikkonzert dieses klangfeindliche, antibachsche Podium durch einen Vorhang einigermaßen unschädlich gemacht, so daß tatsächlich fast eher noch ein ätherischer Cembaloton möglich war wie tags zuvor mittlerer Orchesterklang. Was im einzelnen geboten wurde, wird im nächsten Heft zur Sprache kommen. Außer diesen beiden Saalkonzerten gab es ein Kirchenkonzert mit drei Kantaten und großartigem Orgelspiel (G. Ramin) auf der guten, zum Teil aber verstimmten Orgel der St. Jakobskirche. Sicher hat sich Studienrat Hövker mit seinem sehr brav geschulten Bachverein in Bach eingelebt, wie gar manches aus den Kantaten bewies; das spezifischst Bachsche Werk aber „Komm, du süße Todesstunde" war ihm ganz verschlossen; in den anderen Kantaten gab's aber sogar sehr Schönes. Außerdem hielt Prof. Dr. Schering einen gehaltvollen Vortrag über Bachs Cöthener Zeit im ehemaligen Thronsaal des fürstlichen Schlosses, am einheitlichsten verlief aber der Festgottesdienst mit bedeutsamem Orgelspiel, sehr schönen Chorvorträgen (außer Bach von A. Becker und R. Succo) und der geistvollen und formvollendeten Festpredigt J. Smends aus Münster, ohne den sich heute ein deutsches Bachfest kaum mehr so recht denken läßt. Auf die aus dem Fest zu ziehenden Konsequenzen kommen wir im nächsten Heft zurück. A. H.

Internationale Musiktage in Bad-Homburg (II. England, 24.—26. August). Als zweiter (und letzter) Teil der diesjährigen „Internationalen Musiktage in Bad Homburg" folgte ein Zyklus englischer Kammermusik aus neuerer Zeit, nachdem man pietätvollerweise zu Eingang einige feinsinnige Fantasietten für Streichquartett (bezw. -trio) von Gibbons und Purcell, den englischen Altmeistern, gewählt hatte; sie erinnerten an eine rühmliche, alte Tradition englischer Musikkultur, die Jahrhunderte hindurch mit eigener und schöpferischer Kraft im Lande blühte (bezeichnenderweise jedoch unter Bevorzugung kleinerer einfacherer Formen.) Während im 18. und 19. Jahrhundert England zu einem guten Teil deutsch orientiert war, erfolgte erst wenige Zeit vor Kriegsbeginn der Umschwung ins Lager des Debussysmus und Impressionismus, der zwar der englichen Neigung zu kleiner Form und Genrestück entgegenkam, andererseits aber in der nationalen Verwurzelung melodischer Vorliebe und Heimatart (Volkslied!) auch eine gewisse Begrenzung erfuhr und daneben den Geist norddeutscher Kunstart keineswegs preisgab. — Eine scharf ausgeprägte Individualität und Größe scheint bis jetzt der neueren Entwicklung versagt geblieben, wenigstens konnten die Homburger nichts davon erzeigen, wenn auch Ed. Elgar, mehr noch vielleicht Fred. Delius (dieser mit 2 lyrischen Szenen, jener mit einer Introduktion nebst Allegro für Streichorchester vertreten) in vorderster Reihe stehen. Aber wenn auch so die gebotenen Werke sich in ihrer Haltung nicht sehr wesentlich voneinander scheiden, so gewann man doch den sympathischen Eindruck eines gediegenen, ehrlichen Schaffens. Den „Deutschen Tagen" gegenüber stehen sie freilich zumeist im Zeichen einer sinkenden Zeit, der impressionistisch-programmatischen Kunst. Einzig bei Charles Wood in seinen trefflichen Variationen (über eine irische Melodie) für Streichquartett, John Ireland (Klaviertrio) und Hubert H. Parry (Streich-Suite) zeigt sich der absolute Geist, zugleich eine straffere, diszipliniertere Form, während die anderen zu den weichen Linien einer phantasiefreien Stimmungsmalerei greifen. Nichts als Gefühl, suchen sie die Eindrücke außermusikalischer Bilder mit feinnerviger Empfindung in den Wohlklang ihrer Farben zu tauchen, meist mit einem Unterton der Melancholie und romantischem Hell-Dunkel, so in den kleinen Stücken von Mac Even, Eug. Gossens, auch Vaughan-Williams (Streichquartett), wie in den einsätzigen Orchesterbildern von Delius, Fred Laurence, P. Grainger, P. Warlock und Gust. Holst. Schwach und belanglos dagegen erschienen die Lieder (Bax, Gibbs, Batock, Bridge, Shaw, Quilter), die auch durch den etwas kühlen, nüchternen Vortrag Dorian-Greys nicht gewannen, während Martha Kuhn-Liebel wenigstens mit drei gehaltvollen, zu Brahms neigenden Gesängen von C. Scott einen tiefen Eindruck erzielte, und das englische Streichquartett (unter Führung A. Mangeots) sich durch ein hervorragendes Spiel bewährte. Das erste und vornehmste Lob aber gebührt damals wie heute dem rührigen Wirken und Leiten Dr. Jul. Maurers, eines Künstlers von Rang und Kultur.

Lossen-Freytag.

Eine interessante Musikfestwoche fand in Schierke i. Harz unter Mitwirkung hervorragender, meist Berliner Solisten statt. Neben drei klassisch-romantischen Abenden war je einer der alten Cembalo-Musik und der modernsten Tonkunst (Prokofjeff, Honegger, Schönberg) gewidmet. Dr. Hugo Leichtentritt führte die Teilnehmer durch Vorträge in die jeweilige Musikgattung ein. So etwas in der guten Harzluft!

Eine Rich.-Strauß-Festwoche veranstaltet die Chemnitzer Oper im November unter Beisein des Komponisten.

Zu Webers 100. Geburtstage 1926 werden in Eutin, dem Geburtsorte des Meisters, große Weberfestspiele mit Massenchören und Freilichtaufführungen vorbereitet.

Auch das Landestheater Braunschweig (Intendant Dr. L. Neubeck) veranstaltet vom 12.—19. November unter Mitwirkung des Komponisten eine Strauß-Woche.

Vom 2. mit 4. Oktober fand in Mühlhausen i. Th. das Zweite Mühlhäuser Bachfest mit vier Veranstaltungen statt: 1. ein Motettenabend (Friedrich Bach) sowie 2 Solokantaten (Seb. Bach), 2. ein Kantatenabend, 3. eine Morgenfeier mit Günter Ramin, 4. ein weltliches Konzert (Goldbergvariationen und weltliche Kantaten). Als Gesangssolisten waren verpflichtet Ilse Helling-Rosenthal, Marta Adam, Georg Walter, Dr. Zeuner-Rosenthal und Käte Hecke-Isensee (für Solokantate) sowie der Pianist Fritz Weitzmann. Die Chöre singt der Mühlhäuser Madrigalchor. Leiter und Dirigent ist der einheimische Pianist Walter Steeger.

Vom 15. bis 18. Oktober findet in Utrecht anläßlich des 50jährigen Bestehens der Niederländischen Musikgesellschaft ein großes Musikfest statt.

Johann-Strauß-Ehrungen. Die Johann-Strauß-Jahrhundertfeier wird in Wien unter Beteiligung der öffentlichen und künstlerischen Korporationen am 18. Oktober ihren Anfang nehmen und eine Woche dauern. Den Höhepunkt der Festlichkeiten wird am 25. Oktober ein Huldigungsakt vor dem Johann-Strauß-Denkmal im Wiener Stadtpark bilden, dem die Witwe und die Tochter des Komponisten und das offizielle Wien anwohnen werden. Der Bundesminister für Unterricht und sämtliche Landeshauptleute in Österreich haben anläßlich dieses Tages an die Bevölkerung einen Aufruf gerichtet, in dem diese aufgefordert wird, Joh. Strauß am 25. Oktober als „musikalischen Tagesregenten" zu betrachten und ihn durch ausschließliche Pflege seiner Musik zu feiern. Auch in Deutschland werden in diesen Tagen allenthalben die Opernhäuser ihre Pforten der heiteren Muse des Walzerkönigs öffnen. Als besonders bemerkenswert sei die Aufführung von Straußens selten gegebener kom. Oper „Ritter Pazmann" in Berlin und Wien unter Leo Blech angeführt.

Ebenso wie die Wiener städt. Sammlungen wird das Nicolas Manskopfsche Museum in Frankfurt a.M. am 25. Oktober eine „Johann-Strauß-Gedächtnis-Ausstellung" eröffnen. Wertvolle Manuskripte und Bildermaterial werden ein anschauliches Bild vom Leben und Wirken des großen Wieners geben.

KONSERVATORIEN UND UNTERICHTSWESEN

Die Staatl. Musikschule zu Weimar (Direktor Prof. Bruno Hinze-Reinhold) veröffentlicht ihren 53. Jahresbericht über das Schuljahr 1924/25. Einen besonderen Schritt vorwärts tat die Musikschule mit dem im Frühjahr erfolgten Anschluß an die Deutsche Aufbauschule in Weimar, deren nunmehrige Musikabteilung eine Vorstufe für die Orchesterschule der Staatl. Musikschule bildet. Zum erstenmal kommt hier in größerem Ausmaße die musikalische Ausbildung des Orchestermusikers in Vereinigung mit der wissenschaftl. Ausbildung zur Verwirklichung. Von den Veränderungen im Lehrkörper sei die Berufung von Max Strub, dem Dresdner Konzertmeister der Staatsoper, an eine weitere erste Violinklasse, sowie die von Walter Rein an die neuerrichteten Singklassen für Knaben und Mädchen im Alter von 8—11 Jahren, erwähnt.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Hauptversammlung der Reichs-Frauengruppe des R. D. T. M. (Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer) in ihrer Eigenschaft als Fachverband des A. D. L. V. (Allg. Dtsch. Lehrerinnen-Verein) fand im Anschluß an die 18. Hauptversammlung des A. D. L. V. diesmal in Dresden statt. Im Mittelpunkt der Besprechungen stand die Neuregelung des Musikunterrichts.

Am 3./4. Oktober fand in Bonn der Erste Bundestag deutscher Orchestervereine (Vereine, die das Orchesterspiel ohne gewerbsmäßige Zwecke im Interesse der allgemeinen Volksbildung pflegen) statt.

Am 1. August 1925 während der Festspiele ist der Bayreuther Bund der deutschen Jugend gegründet worden, der es sich zur Aufgabe macht, den Teil der deutschen Jugend zu vereinen, der gewillt ist, an einer Erhaltung unserer deutschen Kultur teilzunehmen, wie sie in dem Werke Richard Wagners ihren Ausdruck grfunden hat. Näheres ist durch die Geschäftstelle, die sich z. Zt. bei dem Bundesvorsitzenden Otto Daube, Altenburg, Leipzigerstraße 1 befindet, zu erfahren.

PERSÖNLICHES

Prof. Andreas Moser, dem bekannten Verfasser der „Geschichte des Violinspiels und Prof. an der Staatl. Hochschule für Musik in Berlin, wurde von der Berliner philosophischen Fakultät der Ehrendoktor verliehen.

— Prof. Ferdinand Hummel, der geschätzte Berliner Tonsetzer und Harfenvirtuose, beging unlängst seinen 70. Geburtstag. Außer einer Reihe Opern gingen zahlreiche Chor- und Kammermusikwerke, eine Sinfonie und zwei konzertante Klavierwerke aus seiner Feder hervor.

— Ebenfalls seinen 70. Geburtstag konnte Emil Paur, der wohlbekannte Dirigent, Pianist und Komponist feiern. Seine bewegte Dirigentenlaufbahn führte ihn über Kassel, Königsberg, Mannheim (1880) auch 1891 an das Leipziger Stadttheater, 1893 ging er als Nachfolger Nikischs nach Boston als Dirigent der Sinfoniekonzerte, 1898 nach New-York, 1903 Madrid und 1904—10 als

Dirigent des Sinfonieorchesters in Pittsburg. 1912 bis 13 war er Hofkapellmeister an der Berliner Oper.

Todesfälle:

Generalmusikdirektor Michael Balling, einer der größten Wagner-Dirigenten erlag am 2. September einem schweren Leiden. Schon im Frühjahr 1925 war er plötzlich schwer erkrankt, so daß mit seiner Dirigententätigkeit in Bayreuth zunächst nicht gerechnet wurde. Als aber die Proben begannen, fuhr Balling doch in die Wagnerstadt und leitete auch dieses Jahr die beiden Ring-Zyklen mit der an ihm gewohnten breiten und wuchtigen Ausdeutung des tragischen Geschehens in der Musik. Bewundernswert ist die geradezu heldenhafte Willenskraft, mit der er bis zum letzten Atemzuge sein Bayreuth nicht im Stich lassen wollte und auch durchhielt bis zum letzten feierlichen Akkord der Aufführung der „Götterdämmerung", die er bereits mit hochgradigem Fieber dirigierte und nach deren Schluß er den Taktstock für immer niederlegte.

Michael Balling wurde im Jahre 1866 in Heidingsfeld bei Würzburg geboren. Er studierte auf der Musikschule in Würzburg, war dann, ehe er seine erste Kapellmeisterstelle in Lübeck antrat, als Musiker in verschiedenen Orchestern, so in Mainz und Hamburg tätig und kam sehr jung schon nach Bayreuth. Nach dem Tode seiner ersten Frau machte er weite Reisen, von denen er im Freundeskreise in seiner liebenswürdigen Art reizend und interessant zu erzählen wußte. Seit März 1919 war Balling Generalmusikdirektor des Hessischen Landestheaters in Darmstadt, von welchem Platz er auch nicht fortging, als ihn die sächsische Regierung nach Dresden haben wollte.[1])

Dr. Werner Kulz, Darmstadt.

In Wien starb am 16. September Leo Fall, der berühmte Operettenkomponist, im Alter von 52 Jahren. Der Verstorbene überragte seine lebenden Kollegen mit wenigen Ausnahmen um ein Bedeutendes, z. T. eine Folge seiner gediegenen Schulung am Wiener Konservatorium unter den beiden Fuchs, wie er auch mit Opern begann. In seinen besten Werken, zu denen besonders „Brüderlein fein" und „Der liebe Augustin" gehören, zeigt Fall einen gewissen Stil; hervorzuheben ist besonders seine oft geradezu delikate Instrumentation, d. h. seine Kunst, mit wenig Mitteln ausgezeichnete Wirkungen hervorzubringen. In seinem Nachlaß fanden sich nicht weniger als fünf meist vollendete Operetten, ein scharfes Wettrennen nunmehr für die Verleger.

† Prof. Soma Picksteiner, der ausgezeichnete Violininterpret klassischer Musik und Lehrer am Wiener Konservatorium, im Alter von 56 Jahren. Der Verstorbene war ein Schüler von Joachim, wirkte dann in den Orchesterkonzerten Leipzigs unter Winderstein, bis ihn Ferdinand Löwe als ersten Konzertmeister für den Wiener Konzertverein gewann.

† Theodore Spiering, der amerikanische Geiger (Schüler Joachims) und Dirigent, auf einer Reise nach Deutschland, im Alter von 54 Jahren. Spiering war ein Mann von Charakter, der sich während des Krieges mutig zu Deutschland bekannte und in der Inflationszeit seine deutschen Kollegen in edelster Weise durch Wohltätigkeitskonzerte unterstützte.

† Paul Hindermann-Grosser, Organist am Großmünster in Zürich, nach 40jähriger Tätigkeit.

† Prof. G. Trautmann-Gießen, der Leiter des Oratorien- und Musikvereins, sowie des Schülerschen Männerchors in Frankfurt a. M.

† Jenö Hubay, der berühmte ungarische Geiger und seit 40 Jahren Direktor des Budapester Konservatoriums, im Alter von 67 Jahren. Zu seinen Schülern gehören u. a. Stefi Geyer und Jos. Szigeti.

† Julie Trebicz-Salter, Konzertsängerin, 63-jährig in Karlsbad. Sie war eine der ersten Sängerinnen, die Brahmssche Lieder öffentlich vorgetragen haben. 1911—1920 wirkte sie als geschätzte Lehrerin am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin.

† Dr. Karl Horwitz, der 1884 in Wien geborene Komponist und Kapellmeister.

† Eugen Thari, der bekannte Dresdener Musikschriftsteller, im Alter von 55 Jahren an den Folgen eines Schlaganfalls. Der Verstorbene studierte s. Zt. bei Anton Urspruch, Percy Sherwood und Draeseke in Dresden und begann seine Laufbahn als Theaterkapellmeister. Mehr und mehr wandte er sich aber der Musikschriftstellerei zu, wirkte dann 1900—09 als Kritiker an der Dresdener Volkszeitung, um hierauf den Posten eines Musikredakteurs am „Dresdener Anzeiger" einzunehmen. Besonders verdient hat sich Thari um Organisationsfragen des Musikerstandes gemacht.

† Die Hamburger Pianistin Johanna Sußmann-Burmester, die Schwester von Willy Burmester. Sie war eine hochbegabte Schülerin von Liszt und von Bülow.

Berufungen:

— Der Dortmunder Organist und Komponist Gerard Bunk, in Rheinland und Westfalen wohlbekannt, wurde unter zahlreichen Bewerbern gewählt als Organist der Reinoldikirche zu Dortmund als Nachfolger Carl Holtschneiders, welcher diesen Posten 15 Jahre bekleidet hat. Gerard Bunk wird

[1]) In den letzten Jahren beschäftigte B. die Herausgabe der gesamten Werke Wagners, die bei Breitkopf & Härtel erscheinen. Die Jugendopern „Die Hochzeit", „Die Feen" und das „Liebesverbot" wurden von ihm im Rahmen der Gesamtausgabe zum ersten Male veröffentlicht. Ebenso sind „Tristan" und „Lohengrin" erschienen, während die Klavier- und Orchesterwerke noch der Veröffentlichung harren.

auch die von Holtschneider begründeten volkstümlichen Orgelkonzerte weiterführen. Bekanntlich ist die im Jahre 1909 nach den Angaben Holtschneiders erbaute herrliche Walcker-Orgel mit ihren 106 klingenden Stimmen und 5 Manualen das größte Orgelwerk der Provinz Westfalen.

— Oscar Fried zum ständigen Dirigenten des Berliner Sinfonieorchesters.

— Alfred Fischer zum musikal. Leiter des Essener Volkschores. Die Leitung seines Krefelder Bach-Chores und der Lobbericher Konzertgesellschaft „Gemischter Chor" behält er bei.

— Der I. Kapellmeister am Deutschen Opernhaus in Berlin, Paul Breisach, als Generalmusikdirektor nach Mainz.

— Leo Blech für den Winter 25/26 als Kapellmeister an die Stockholmer Oper.

— Walter Meyer-Radon als Leiter der Sinfoniekonzerte in Malmö.

— Lauritz Melchior, der diesjährige „Siegmund" und „Parsifal" in Bayreuth, an die Wiener Volksoper.

— Der Kapellmeister des Karlsruher Landestheaters Cortolezis, von dem neuen Generalintendanten der Breslauer Stadtoper Prof. Turnau als oberster musikalischer Leiter daselbst.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Der „Till Eulenspiegel" von Rich. Strauß wird zu einer Pantomime umgestaltet.

— Eine indianische Freiluft-Oper wurde unlängst unter Anwesenheit von Universitätsvertretern zum ersten Male von Mitgliedern des Chipewa-Indianerstammes in Bay Field (Wisconsin) im Freien vorgeführt. Inhalt: Die Eroberung Amerikas durch den weißen Mann, dazwischen: Balletteinlagen, indianische Kriegstänze, Dynamitexplosionen und ein Vergnügungsjazz. — Wohl bekomms!

— Die Wohnung des russischen Komponisten A. N. Skrjabin in Moskau in der Großen Nikola-Peskowskaja-Straße Nr. 11, wo er in den letzten Jahren seines Lebens wohnte und u. a. die achte, neunte und zehnte Sonate komponierte, wurde in ein Museum verwandelt. Z. K.

— Ein unbekannter Brief Rich. Wagners, der sich darin über sein Verhältnis zu König Ludwig II. und seinem Minister von der Pfordten ausspricht, wurde kürzlich in Triest aufgefunden. Der Brief ist vom 11. April 1866 in Luzern datiert.

— Der Nürnberger Neue Chorverein veranstaltet im kommenden Frühjahr und Sommer „Musik in Alt-Nürnberger Höfen". Nach dem Beispiel Salzburgs werden Kompositionen alter Meister in den Höfen historischer Nürnberger Häuser aufgeführt.

— Die Bemühungen Ungarns, Liszts Gebeine in seiner Heimat zu überführen, sind endgültig gescheitert.

— In Eisenstadt wird von der Bergkirche, in der sich die Grabstätte Jos. Haydns befindet, die Errichtung eines Haydn-Denkmals geplant. Bekanntlich wirkte Haydn lange Zeit seines Lebens als fürstlich Esterhazyscher Kapellmeister in Eisenstadt.

— In New York feiert z. Zt. ein Singspiel, das den heiligen Franziskus zum Titelhelden hat, große Erfolge. — Ebenda wurde dieses Jahr eine „Amerikanische komische Oper" begründet.

— Der Bischof von Trier hat in seinem Bezirk die Verwendung von Orchesterinstrumenten in der Kirche verboten, da die Erfahrung bewiesen habe, daß durch die Instrumentalmusik eine Verweltlichung in die religiösen Gesänge hineingetragen werde. In Ausnahmefällen ist vorherige bischöfliche Genehmigung erforderlich.

GESCHÄFTLICHE MITTEILUNGEN

Denjenigen Freunden unserer Zeitschrift, die uns in letzter Zeit wieder zahlreiche Abonnenten zugeführt haben, sei an dieser Stelle für ihr uneigennütziges, von innerer Überzeugung getragenes Wirken herzlicher Dank ausgesprochen.

Das nächste Heft erscheint am 11. November

ROBERT SCHUMANN-STIFTUNG

Eingang:

F.-A. E.		20.— M.
St.-V.	88.96 M.	
	3.90 „	
	10.30 „	103.16 „
E. A.		3.— „
Bülz, Marianne, Musiklehrerin, Chemnitz		5.— „
Bendel, Elsa, Sarralbe		2.10 „

Ausgang:

K. J.	2× 20.— M. =	40.— M.
R. G.	3×100.— „ =	300.— „
P. W.		50.— „
Kostenlose Lieferung der „ZfM." an Bedürftige:	2 × 13.20 M. =	26.40 „
Sch. G.		50.— „

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

92. JAHRG. LEIPZIG / NOVEMBER 1925 HEFT 11

Gegen die Romantisierung klassischer Musik

Gezeigt am ersten Satz der Eroica

Von Jón Leifs aus Island

Die Stimmen, die sich gegen die bereits so stark eingebürgerte Romantisierung klassischer Musik wenden, mehren sich ständig. Dies ist auch ohne Zweifel ein Zeichen der Zeit. Besteht doch zunächst der Hauptwert des vielbesprochenen Unterganges der Romantik darin, daß die Klassik in einer artechteren Ausführung uns näher rücken muß. Der Krieg konnte, kulturell gesehen, den besten Einfluß darin haben, daß die Menschen durch die Unerbittlichkeit der Ereignisse von der Verweichlichung der günstigeren Lebensbedingungen erlöst werden mußten und zu einer unsentimentalen Härte gelangen konnten. Es sollen indessen hier keine philosophischen Betrachtungen angestellt werden, sondern es soll versucht werden, Tatsachen für sich reden zu lassen, die da zeigen, wie die romantische Wiedergabe der klassischen Tonwerke durch die führenden Musiker sich vom klassischen Urbild entfernt hat. Einem ausführenden Musiker sei es nicht verübelt, wenn er zugleich mit der negierenden Untersuchung selber praktische Vorschläge macht.

Wir werden uns mit dem ersten Satze von Beethovens Eroica-Sinfonie befassen. Über den Satz hat Beethoven geschrieben: „Allegro con brio 𝅗𝅥. = 60". Damit ist ein frisches, schnelles Allegrotempo gemeint. Die heute üblichen Interpretationen bringen den Satz langsamer und mit größten Temposchwankungen, an manchen Stellen auf das vierfache des angegebenen Tempos verlangsamt, ohne an irgend einer Stelle das wirkliche Originaltempo zu erreichen. Gleich die ersten zwei Akkorde, die auf Grund der angegebenen Stakkatopunkte nicht breit zu nehmen sind, haben eine Vorstellung von dem konzentrierten Kampfcharakter des Satzes zu geben. Auch das erste Thema trägt nicht, wie allgemein aufgefaßt, eine ruhige, innere Beschaulichkeit in sich, sondern ein verhaltenes kampffrohes Vorwärtsstreben, welches durch die aufwärtsdrängende Dreiklangfigur charakterisiert ist, was Beethoven im Laufe des Satzes durch ein *sf*, eine Betonung der aufsteigenden Linie widergibt.



Die Achtel, die das Hauptthema am Anfang begleiten, sind, wie auch immer in dem Satze und anderer Musik gleichen Stiles, nicht als weiches tremolo, sondern als lebendige

Staccati zu spielen. Trotz aller Kampfeslust steckt aber in dem Satz eine gebändigte Männlichkeit und eine gewisse Zurückhaltung. So. z. B. gleich in dem ersten Anlauf:

Diese sforzati sollen Akzente im piano bezeichnen. Hugo Riemann schreibt: „*sf*- eine Bezeichnung, welche stets nur für den Ton oder Akkord gilt, bei welchem sie steht, weshalb sie fast immer abgekürzt erscheint. Das sf hat nur eine relative Stärkebedeutung, d. h. im piano bedeutet es meist poco forte oder *mf*". In der Verkennung dieser Grundsätze liegen viele der größten Irrwege der heutigen Interpretationen klassischer Tonwerke. Wir werden im Laufe unserer Untersuchung weitere solche Fälle erwähnen. Die oben angedeutete Stelle ist also sachgemäß mit kurzen, leisen Akzenten vorzutragen. Die üblichen Interpretationen bringen aber die ganze Stelle bereits im dickflüssigen, akzentschwachen forte und können dann natürlich nicht das einige Takte später vorgeschriebene crescendo mehr herausbringen. Auf dem Höhepunkt nach diesem crescendo bringen die Bässe und die Bläser das Hauptthema im *ff*, die Bläser brechen aber die Themaführung ab, wogegen die Bässe diese weiterführen. Die Instrumentation ist so, daß es nicht leicht ist, die Weiterführung der Bässe zum Klingen zu bringen, worum sich die Interpreten heute auch allgemein nicht bemühen. Bei der darauffolgenden piano-Stelle tritt wieder die Bezeichnung *sf* auf:
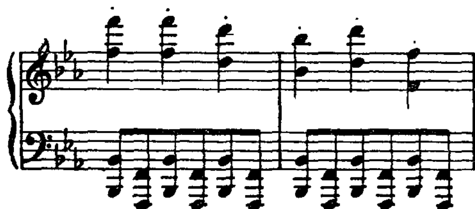
Die Instrumentierung durch das düstere und leise, hohe Fagott und durch die Klarinette in schwacher Mittellage mit abgeschwächter Begleitung zeigt die Absicht nach einer geschwächten Wirkung, um den Kontrast des darauffolgenden *ff*-Tutti hervorzuheben. Hier ist also ein Mißverstehen und Nichtbeachten des *sf*, wie es auch allgemein zum Vorschein kommt, von übelster Wirkung. Nach dem trotzigen *ff*-Aufbäumen folgt ein nochmaliges, von lebendigsten Baß-staccati begleitetes Ausholen zu kampfesfrohen Tuttihieben:

Eine nachlässige Interpretation dieser Stelle akzentuiert den ersten Viertelakkord mehr als den zweiten und bringt auch die Geigenfiguren spielerisch kraftlos zum Ausdruck. Durch Hinzufügung von Akzentzeichen und Stricharten wird hier versucht, das Bild zu verdeutlichen. Der zweite Akkord wird auf diese Weise mindestens mit demselben Wuchtakzent gebracht wie der erste und die Sechzehntel kommen so (auch später z. B. in der Durchführung) deutlicher zum Vorschein. Mit Abschluß dieser *ff*-Stelle erscheint das zweite Thema:

Welche Entstellungen sich die heutigen Interpretationen bei diesem Thema leisten, ist wohl einzig dastehend. Schon das Tempo wird mit nuancenreichen Schwankungen um das Mehrfache verlangsamt. Meist ist von einem wirklichen piano gar nicht die Spur anzutreffen, und das nur kaum zwei Takte umfassende crescendo wird zu früh angefangen, um nachher auf ein Höchstmaß getrieben zu werden. Ein dicker geschwollener Ton (auch in den Streichern) mit einem schmachtenden legato gibt diesen Entstellungen ihre „letzte Vollendung". Aber eine Erklärung dafür, weshalb ein derartiges Weiberflehen in eine Heldensinfonie hereingehören soll, gibt es nicht. Weder die Vortragszeichen, noch die Instrumentation, noch der musikalische Gehalt rechtfertigen eine sentimentale Vortragsweise. Hier wird eine Verdeutlichung der Originalangaben unterhalb des Notenbeispiels zu zeigen versucht. Ein wirkliches und auch durch die originalen Vortragszeichen angedeutetes espressivo bringt erst gegen den Schluß der Periode diese Figur:



Darauf führen staccato-Läufe der ganzen Streicher, später mit Bläserverstärkung (wann bekommt man dabei das staccato wirklich in seiner ganzen Schärfe zu hören?) vom *pp* bis zu diesem *f*-Jubel:

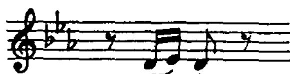


Die Achtel der Bässe und Bratschen, die, soweit aus der Druckpartitur ersichtlich, wenigstens zum Teil staccato angegeben sind, hört man in den üblichen Interpretationen n i e. Meint man nun tatsächlich, daß Beethoven die Achtel zur weichen Färbung hingeschrieben hat? Zu dem Zweck hätte er wohl ein einfaches tremolo gewählt. Beim Abdämpfen der Bläserakkorde werden bei dieser Stelle die Bässe hörbarer. Durch das ständige Hervorheben des 2., 4. und 6. Viertels jedes Taktes, hier des F, tritt die Figur noch deutlicher hervor und so werden diese „teuflischen" Bässe der Musik erst den wahren Heldencharakter geben. Den Abschluß dieses *ff* bilden die bekannten synkopierten Akkordschläge:



Hier handelt es sich um *sf* im *ff*, also den allerhöchsten Grad des Beethoven schen forte, was den Kontrast mit dem darauffolgenden piano erhöht. Dieser Kontrast wird durch die Instrumentierung des unisono mit nur Celli und Bratschen noch deutlicher angegeben.

Hier äußert sich die Entstellung allgemein dadurch, daß die Akkorde breit (nicht kurz wie die staccato-Punkte angeben) genommen werden sowie, daß das Tempo ständig verlangsamt wird, um dann vor dem Eintritt des piano eine nicht vorgeschriebene Pause eintreten zu lassen, was gleichzeitig zur Erleichterung für die Spieler sein mag. Auch wird dann der Kontrast durch ein ziemlich lautes vibrato-piano verwischt. Fügt man sich aber vollkommen dem Bilde der Partitur, ohne sich durch die Orchesterspieler oder durch Voreingenommenheiten beeinflussen zu lassen, so kann man weder die stampfende Ungeduld der Akkorde, die eher ein Beschleunigen als ein Verlangsamen fordert, noch die

darauf folgende unheimliche Wirkung des plötzlichen pianos verkennen. Wieder führt ein von Baß-staccati begleiteter Anlauf zu dem nächsten *ff*, womit man bei der Durchführung des Satzes anlangt. Diese fängt mit schwach instrumentiertem *pp* an, wobei vibrato natürlich nicht am Platze ist. Mit staccati und *sf* im piano flackert es wieder auf. Die Akzente dabei notiert Beethoven mit *sfp*, wobei das angehängte *p* letzten Endes nur eine Verdeutlichung des Selbstverständlichen ist. Die Kürze der Akzente wird an dieser Stelle wie auch sonst allgemein selten ausreichend beachtet, die staccati natürlich ebenso. Im nächsten *ff* treten die im vierten Notenbeispiel unseres Aufsatzes gezeigten Hiebe in ihrer Erfüllung auf. Dieselbe Sechzehntelfigur wie dort machen die Entstellungen meist unhörbar, aber ein erhöhtes marcato, durch die angedeutete Vortragsweise gefördert, ist am Platze. Die Bässe bringen gleichzeitig das Hauptthema in seiner vollen Gewalt, wobei das im ersten Beispiel gezeigte *sf* bemerkenswert ist. Bei den dazwischen liegenden piano-Abschnitten drückt diese Figur der zweiten Geigen, die dann auch eine Betonung verträgt, das Vorwärtsdrängen weiter aus: 

Das Fugato der Durchführung ist piano anzufangen, wobei die Wirkung durch die schwache Instrumentierung eine sehr leise sein muß; eine stille Zurückhaltung einer Kampfesgröße, wie sie sich nachher offenbart. Den ersten Akzent des Fugatos gibt Beethoven wieder so an: *sfp*, wobei das *p* natürlich, ohne notiert zu sein, auch für die folgenden Akzente anzuwenden ist. Die ersten drei Themaeinsätze werden bei korrekter Wiedergabe mit Beachtung der staccato-Begleitung die richtige Vortragswirkung bringen. Im sechsten Takt des Fugatos ist das Partiturbild nicht mehr so unkompliziert. Die Entstellungen lassen auch dort die Polyphonie zu kurz kommen, wodurch eine recht triviale Wirkung entsteht. Hier sind es die Holzbläser, die das Motiv des Anfangs vom Fugatothema weiterführen, ohne im allgemeinen hörbar zu sein:

Hier hat Beethoven offenbar vergessen, die Holzbläser mit dem Stärkegrad oder mit crescendo zu versehen, was von den Interpreten allgemein nicht bemerkt wird. Außerdem wird das crescendo der Streicher dann auch meist zu früh angefangen, mit zu breiten Akzenten und zu aufdringlich gespielt, wodurch die Holzbläser überhaupt nicht gehört werden können. Welche Kraft steckt aber in den wechselnden *sf*-Akzenten der Streicher und Holzbläser, nicht zu vergessen die Markierung der staccati. Die folgende *ff*-Strecke, der Höhepunkt des ganzen Satzes, gewinnt an Eindringlichkeit durch Kürze und Schärfe der Akzente und durch schärfstes staccatissimo der alle sechs Takte unterbrechenden Baßakzente. Sehr unwahrscheinlich ist es, daß Beethoven bei Abschluß dieser forte-Stelle mit dem Eintreten der großen Dissonanz e-f eine abschwächende Wirkung gewünscht hat. Bei jedem Akkord, sogar zweimal innerhalb desselben Taktes, steht *f*, womit vermutlich *sf* gemeint ist. Ähnliche Fälle kann man bei Beethoven des öfteren beobachten. Vielleicht harren sie

noch ihrer grundsätzlichen Entscheidung. Beim nächsten piano treten wieder durch Autoritätsdirigenten geförderte Entstellungen auf.

Ob.
Vc.Vl.
Beethoven: *p* *sfp* *sfp*
Interpreten: *p* *sf* *sf*

Während der ersten sechs Takte schreibt Beethoven ausdrücklich *sfp* aber bei den gleich darauffolgenden Wiederholungen schreibt er das *p* nicht hinter das *sf*, was, wie bei ähnlichen Stellen in Beethovens Werken, unter Weglassung des Wortes simile, dieselbe Vortragsweise bedeuten muß. Dies veranlaßt Weingartner aber in seinen „Ratschlägen" (S. 37) die hier bezeichnete Interpreten-Vortragsweise ausdrücklichst zu empfehlen. Wenn die als vorbildlich geachteten Beethovenspezialisten seine Werke so verkennen, so kann man sich denken, wie weit erst die Epigonen von einem richtigen Erfassen des Kernes entfernt sind. Bei dieser Stelle verlangsamen die Interpreten nicht nur das Tempo bis auf das Drei- oder Vierfache, sondern bringen mit überschwenglichen crescendi, vibrati und rubati unter Hervorhebung der Oberstimme die Stelle als tränenden Trost dar. Ganz abgesehen von allen anderen Umständen ist eine solche Vortragsweise mit dem *sfp* nicht vereinbar, und ferner weist die Instrumentation deutlich auf die Führung der unteren Stimme (Celli und zweite Geigen). So bekommt diese Stelle ein ganz anderes, ein untriviales Gesicht. Bei der folgenden forte-Stelle tritt diese rhythmisch-kanonische Bildung auf:
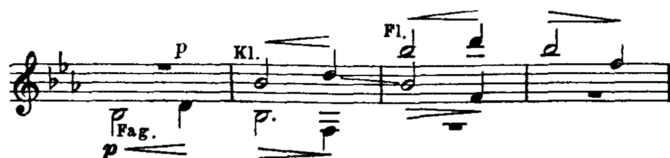
Str. Fl.
coll okt. *sf* Trp. *sf*
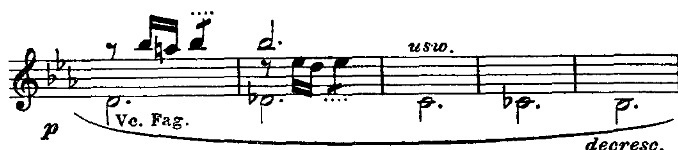
Der reizvolle Wechsel zwischen den *sf* der Streicher und der Trompeten wird meist nicht beachtet. Später im Laufe dieser Periode bringt das ganze Orchester dieses *sf*; nur in der Paukenstimme der großen Breitkopf-Partitur fehlt es, während es in der Paukenstimme der kleinen Eulenburg-Partitur so vermerkt ist:

sf
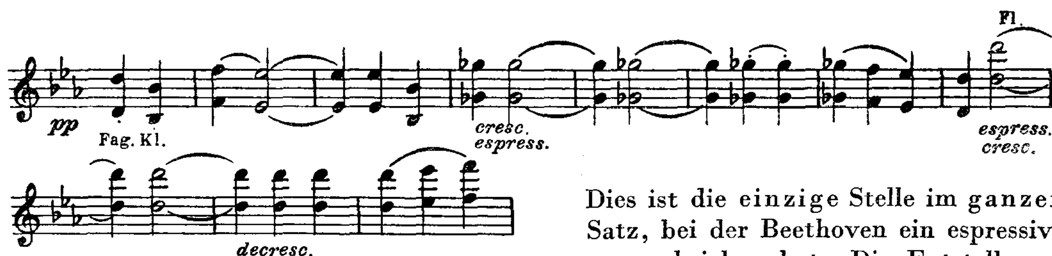
Letzteres scheint richtig zu sein, aber erstaunlich ist es, daß solche Fälle so lange unbemerkt gewesen sind. Nun folgt eine Wiederholung der in unserem vorvorletzten Beispiel gezeigten piano-Linien. Die untere Stimme bringen jetzt Celli und Fagott, und zwar ist das Fagott zu einer dem Charakter der Stelle gemäßen Färbung geeigneter. Die Oberstimme wird jetzt nur von der schwachen Mittellage der Klarinette wiedergegeben, was die Annahme bestätigt, daß hier der Unterstimme die Führung zukommt. Nach nur vier Takten hört die Oberstimme auch gänzlich auf. Die frühere Unterstimme wird zur allein dominierenden Oberstimme, ein decresc. bis zum *pp* folgt, was unsere Auffassung dieser und paralleler Stellen endgültig bestätigt. Jetzt folgt im piano eine kanonische Bildung des Hauptthemas von den Holzbläsern vorgetragen.

Eine in vornehmer Zurückhaltung angewandte Nuancierung durch die Kreuzung der < und >, wie hier angegeben, ist durchaus zulässig und sogar geboten, weil sie dem Charakter des Themas, wie bereits hier gezeigt, entspricht und weil sie einer Klärung der Polyphonie dient. In der nun folgenden Reprise treten fast alle Einzelheiten, die hier bisher genannt sind, nochmals auf. Nur wandelt sich der angreifende Charakter dabei in eine Art Siegesgewißheit, wie sie dann in der Coda völlig klar zum Ausdruck kommt. Die oben wieder erwähnte piano-Stelle der Ober- und Unterstimme tritt nochmals auf, wobei sich die Unterstimme diesmal sowohl chromatisch und diminuendo, als im gewissen espressivo, weiterentwickelt:
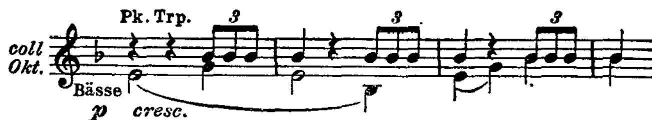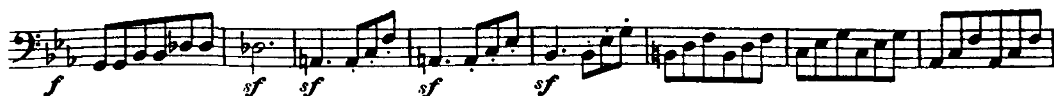




Diese Baßkantilene wird von den sonst so „melodieseligen" Interpreten meist übersehen; ebenso die folgende espressivo-Linie der Holzbläser:
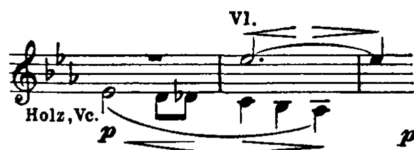


Dies ist die einzige Stelle im ganzen Satz, bei der Beethoven ein espressivo vorgeschrieben hat. Die Entstellungsinterpreten, die sonst endlos in crescendi und espressivi schwelgen, übersehen hier beides. Diese inbrünstige, Brahmssche Tiefe atmende Linie, wird oft von der zu aufdringlich crescendierenden Begleitung (tremolo) ganz verdeckt. Wenn sie aber hörbar wird, so trifft man meist von espressivo keine Spur an. Nach den jetzt folgenden Kanonbildungen des Hauptthemas im piano, wobei polyphone Nuancen notwendig sind (die staccati und *sf* der begleitenden Sechzehntel und Achtel dienen auch zur Belebung), setzt das sieghafte Schluß-crescendo des Hauptthemas u. a. von Triolen der Trompeten und Pauken begleitet ein:



Diese Triolen der Trompeten und Pauken sind in den meisten Interpretationen merkwürdigerweise nicht hörbar. Hier wird nur ein vollendetes staccato ein glanzvolles, aber zugleich unaufdringliches Hervortreten der Triolen ermöglichen. Wie am Anfang des Satzes wird die Weiterführung des Hauptthemas in den Bässen meist verdeckt. Dort soll es aber wie nie zuvor die ungebrochene Kampfeskraft zeigen:



Es ist wahrlich erstaunlich, welche Wucht die Bässe an dieser Stelle ausdrücken können. Wenn auch die staccati vom sechsten Takt ab nicht mehr bezeichnet sind, so ist wie bei parallelen Stellen anzunehmen, daß sie weiter mit derselben Schärfe zu spielen sind. Beim piano vor dem letzten Anlauf des Satzes wird, wohl das einzige Mal im ganzen Satz, ein gewisser Überschwang durch einen Geigentakt wie folgt ausgedrückt:



Der Ton *es* der Geigen in der Oberstimme ist anders nuanciert als die übrigen Stimmen, weshalb sein ziemlich starkes Hervorheben erlaubt ist, wodurch auch dieser eine *es*-Takt einen besonderen Reiz erhält. Die drei letzten Akkorde des Satzes sind nicht wie die vorherigen Bläserakkorde mit staccato-Punkten versehen. Diese drei letzten Akkorde sind daher wie bemerkbarer Gegensatz als breite Viertel zu nehmen.

Es ist ganz selbstverständlich, daß dieses Problem der romantischen Entstellung viel zu groß ist, als daß es in einem so kurzen Aufsatz erschöpft werden könnte. Die Tempofrage ist viel umstritten. Der Verfasser dieser Zeilen vertritt die Meinung, daß das Tempo nicht eine primäre, sondern eine sekundäre Erscheinung sein muß. Die Vortragsart muß das jeweilige Tempo bestimmen. Beethoven scheint dasselbe Prinzip der Metronombezeichnung angewandt zu haben wie Reger: Die Bezeichnung gibt das schnellste erlaubte Zeitmaß an, gibt auch das Tempo wieder, wie es im Laufe des Satzes am schnellsten vorkommen kann. Bei Sätzen, deren Charakter keinen großen Tempowechsel zuläßt, wird dann das metronomisch angegebene Tempo ständig vorherrschen, was z. B. beim Scherzo und beim letzten Allegrosatz der Eroica fast durchweg der Fall ist. Eine solche Auffassung der Beethovenschen Metronombezeichnungen wird deren Revidierung allgemein überflüssig machen. Andere Probleme der Wiedergabe dürften besser durch das vorurteilsfreie eingehende Studium der Originalpartitur oder noch besser der Faksimilehandschrift als in diesem kurzen Aufsatz gelöst werden.

Anmerkung der Schriftl.: Es möge nicht verfehlt werden, unsere Leser auf diesen Artikel noch im besonderen hinzuweisen, auf daß sie ihn möglichst an Hand der Partitur oder doch des Klavierauszugs genau verfolgen. Unser Verhältnis zu den Wiener Klassikern, vor allem zu Beethoven, bedarf einer strengen Revision, die besten unserer Dirigenten eingeschlossen. Denn wir machen es uns sowohl mit den Vortragszeichen als damit zu leicht, daß die Deutlichkeit von Stellen, in denen das „obligate Accompagnement" der Wiener eine besondere Rolle spielt, oft viel zu wünschen übrig läßt. Mit einem Wort wäre unser Mißverständnis dahin zu charakterisieren: Statt zunächst scharf zu zeichnen, malen und zwar übermalen wir, es wird, anders ausgedrückt, auf einseitige Gefühlswirkung, statt auf Charakterdarstellung — die das Gefühl als selbstverständlichsten Faktor mit einschließt — hingearbeitet. Und dieses Interpretationsverfahren kann als romantisch bezeichnet werden. Als ich — vor 25 Jahren als Musikstudent — nach Leipzig kam, in der Erwartung, hier im Gewandhaus die klassische Vortragsart, die nun eben Deutlichkeit zum obersten Prinzip macht, vorzufinden, wurde ich sehr enttäuscht. Ähnlich scheint es dem Verfasser dieses Artikels, dem jungen Isländer Leifs, zu gehen, heute besteht auch — was vor dem Krieg ausgeschlossen war — die Möglichkeit eines erfolgreichen Ankämpfens gegen diese Art des Vortrags, unter dem, was nachdrücklich bemerkt sei, vor allem auch die Klavierwerke Beethovens leiden. Was hier verbrochen wird, grenzt ans Unglaubliche, wobei sozusagen die gesamte heutige Musikkritik tatenlos zusieht.

Über ein Werk der französischen Musikliteratur

Romain Rollands „Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit“[1])

Von Dr. Alfred Heuß

Es hat natürlich seinen besonderen Grund, wenn dem Buch des Ausnahmsfranzosen Romain Rolland: „Musikalisohe Reise ins Land der Vergangenheit“[2]) ein kleiner Artikel gewidmet wird. Und zwar nicht deshalb, weil es von diesem hochstehenden Franzosen herrührt, der während des ganzen Krieges eine echt weltbürgerliche Gesinnung in Wort und Tat bekundete, auch nicht deshalb, weil Rolland, seines Zeichens eigentlich Musikhistoriker und zwar ein ganz trefflicher, aus einem reichen Fond des Wissens schöpft, sondern vor allem zunächst einmal deshalb, weil die Art, wie er ein musikhistorisches Thema anfaßt, nach der Seite hin die vorbildlichste ist, wie man weitere Musikkreise für ihnen ferner liegende musikalische Fragen nicht nur zu interessieren, sondern auch warm zu erfüllen vermag. Es ist dies ein ganz besonderes Talent, das den allerwenigsten Gelehrten gegeben ist und in Deutschland, wo man wissenschaftlich gern für langweilig, eine lebhaft künstlerische Behandlung von zur Wissenschaft gehörigen Fragen aber für feuilletonmäßig ansieht, sogar ein wenig verpönt ist. Besonders auf diesem Grunde mag es beruhen, daß wir trotz der so ungeheuer großen deutschen Musikliteratur so wenig Bücher besitzen, die beides zugleich sind, künstlerisch und wissenschaftlich, oder, noch deutlicher, solche Bücher, in denen ihre Autoren gelegentlich einmal ihr großes Wissen als Technik benutzen und es in den Dienst einer höheren als einer fachwissenschaftlichen Aufgabe stellen. Wir besitzen derartige Bücher, die ihrem Wesen nach in Aufsatzsammlungen bestehen, in Deutschland, aber ist es für den deutschen Leserkreis bezeichnend, daß er gar nicht stark nach ihnen greift. Wie wäre es sonst möglich, daß die zwei Bände gesammelter Aufsätze von Hermann Kretzschmar, die in ihrer Verbindung von künstlerischer Darstellung und tiefem musikalischen Wissen in der neueren deutschen Musikliteratur einzig dastehn, über die erste Auflage noch nicht hinausgekommen sind! Der Fehler liegt da sicher zu einem guten Teil am deutschen Musikschriftstellerstand, der derartige Bücher nicht in richtiger Weise seinem Leserkreis zuführt, wohl davon ausgehend, daß er schließlich selbst etwas Derartiges zu geben vermöchte, wenn er nur — wollte! Denn gerade das, was so den Leuten und auch einem großen Teil der Musikschriftsteller imponiert, ein ohne weiteres zur Schau getragenes großes Wissen, ein Operieren mit wissenschaftlichen Terminologien usw., findet er hier nicht, und so liest sich eine derartige Abhandlung, die sich dabei unsichtbar auf eine Unmenge künstlerischer Beobachtungen an ungenannten Quellen stützt, leicht und fließend, der Leser wird ohne weiteres beschenkt und reich gemacht und denkt wohl sogar nach einiger Zeit, das hätte er eigentlich auch schon gewußt. Es gibt Musikschriftsteller, die derartige Bücher ihren Lesern gar nicht gerne oder eben nur ganz kurz anzeigen, und zwar aus keinem andern Grunde als deshalb, um die Quelle,

[1]) Vorliegenden Artikel fand ich zufällig letzthin unter meinen Papieren. Er wurde vor drei Jahren, bald nach Erscheinen von Rollands Buch verfaßt, und war für die Zeitschrift bestimmt, erschien aber, wohl aus Raumrücksichten, nicht. Ihn durchlesend, finde ich, daß er dies und jenes Bedeutsame enthält, u. a. gerade die Aufforderung, ein Buch wie dieses einem breiteren Leserkreise doch ja warm ans Herz zu legen. Ich widerspräche mir also selbst, käme ich meiner eigenen Aufforderung nicht nach. Mag Rollands Buch unterdessen sich auch einigermaßen in Deutschland verbreitet haben, es dürfte dennoch vielen Lesern entgangen sein.

[2]) Erschienen bei Rütten & Loening in Frankfurt a. M. Mit 17 Bildnissen. 1921.

aus der sie für ihre Zwecke schöpfen, nicht zu verraten. In Verwässerung trifft man auch, um nur bei dem einen zu bleiben, ziemlich viel Kretzschmarsches in deutschen Büchern und Aufsätzen, dem breiteren musikalischen Leserpublikum sind aber gerade die Aufsatzsammlungen ziemlich vorenthalten worden, und das ist äußerst zu bedauern. Ob es demnach Romain Rolland besser gehen wird, hängt zu einem guten Teil von den erwähnten Umständen ab.

Das Buch eines derartigen Franzosen erweckt dann freilich noch ein besonderes Interesse durch die Stellung, die er zur deutschen Musik einnimmt. Man kann ohne weiteres sagen, daß das Herz Rollands, und mit ihm das mancher anderer französischer Musikforscher, der früheren deutschen Musik gehört. Wir verdanken Franzosen ausgezeichnete Werke über Bach und Mozart, dann aber auch über kleinere deutsche Meister, wie es ferner keinen großen deutschen Musiker gibt, der nicht seine oft recht umfängliche französische Literatur besäße. Es geht auf diesem Gebiete nicht an — von lächerlichen, schließlich allerdings für diese Nation bezeichnenden Entgleisungen natürlich abgesehen—, den gebildeten musikalischen Franzosen des Chauvinismus zu bezichtigen, wofür ein Hauptgrund freilich darin liegt, daß vor allem die frühere französische Musikgeschichte an echten Vollmusikern arm ist, wie es weiterhin — und zwar auch für das Empfinden eines Franzosen — keinen einzigen großen französischen Musiker gibt, mit dem man sich gewissermaßen sein ganzes Leben lang beschäftigen könnte. Man denke selbst an die beiden bedeutendsten französischen Musiker, an Rameau und Berlioz. Keiner vermöchte ein Leben auszufüllen, keiner einem stark fühlenden Menschen in allen Lagen des Lebens das Nötige zu bieten. Hier stößt man auch auf einen grundlegenden Unterschied zwischen deutscher und französischer Musik in ihren großen Vertretern: die großen deutschen Musiker bergen eine ganze Welt in sich, sie alle vertreten, sei es bewußt oder unbewußt, in ihren Werken eine geschlossene Weltanschauung, und diese ist es schließlich, die immer und immer wieder in den Bann zieht und uns mit ihrer Erkenntnis nie fertig werden läßt. Jeder der großen deutschen Musiker ist unausschöpfbar, es sind eine Welt umfassende, geschlossene Persönlichkeiten. Das ist der innere Grund, warum der musikalische Franzose sich zu großen deutschen Musikern hingezogen fühlt, er findet in ihnen, was er bei seinen eigenen Musikern in diesem Maße vergeblich sucht.

Bei Romain Rolland ist aber noch ein weiteres. Er ist musikalischer Völkerpsychologe, und sieht zudem die Musik und ihre Entwicklung in einem weltbürgerlichen Sinn. Er forscht dabei gerade in diesen Aufsätzen nach, was der deutschen Musik zu ihren großen Perioden verholfen hat. Und damit kommen wir auf die Aufsätze selbst zu sprechen, die nun die Probe auf das Gesagte abzugeben haben. Da heißt der erste Artikel: Der satirische Roman eines Musikers aus dem 17. Jahrhundert. Dieser Musiker ist Johann Kuhnau, der Vorgänger Bachs im Thomaskantorat, weiterhin noch in Deutschland bekannt durch seine biblischen Programm-Klaviersonaten, und als solcher fast mehr eine humoristische als ernste Rolle spielend. Ist dieser prächtige Mann aber jemals dem deutschen Publikum überzeugend vorgestellt worden? Seit 1900 liegt sein satirischer Roman „Der musikalische Quacksalber“ in einer trefflichen, von K. Benndorf besorgten Neuausgabe vor, jeder gediegene deutsche Musikschriftsteller dürfte ihn zwar kennen, aber keinem ist es eingefallen, noch vor allem gelungen, ihn einem größeren Publikum zuzuführen. Und wie ausgezeichnet besorgt dies nun Romain Rolland, dem es noch besonders angerechnet werden könnte, daß er sich durch das eckige, nicht immer leicht verständliche Deutsch dieser Zeit durchgearbeitet hat. Er versteht es nicht allein, psychologisch, sondern auch völkergeschichtlich vorzugehen, so daß sich das Ganze auf einem

Untergrunde aufbaut, der schließlich wieder in der Persönlichkeit Kuhnaus gipfelt. Wie arbeitet Rolland hiebei die ethischen Eigenschaften Kuhnaus auf Grund von dessen Ausführungen aus und spricht Worte, die man, Gott seis geklagt, im heutigen Deutschland aus dem Munde kaum eines berufenen Fachmannes hört. „So sei der Künstler bescheiden vor Gottes Antlitz, aber dennoch sei er sich zugleich des eigenen Wertes bewußt. . . . . Er streue sie (seine Gaben) großmütig ringsum aus, ohne Eitelkeit und indem er alle Ehre dem göttlichen Ursprung zuschreibt. Er tue alles Gute, das ihm möglich ist.“ Und von hier gelangt nun Rolland zu seinem Schlußabsatz, der vollständig mitgeteilt sei, weil das in ihm Ausgesprochene aus dem Munde eines Deutschland liebenden Ausländers vielleicht stärkeren Eindruck macht als aus deutschem Munde:

In diesem Gedanken, wie in dem ganzen Buche, ist ein Gleichgewicht der Gedanken, eine ruhige Selbstsicherheit, eine verborgene Kraft, welche die Ruhe erklären, mit der die alten deutschen Musiker des 17. Jahrhunderts wie Schütz, Johann Christoph Bach, Johann Michael Bach, Pachelbel, Buxtehude in die Zukunft blickten. Sie kannten von Grund aus die anderen und sich selber. Sie warteten auf ihre Stunde. Diese Stunde hat für Deutschland geschlagen; sie ist schon wieder vorüber. Welcher Unterschied zwischen der fieberhaften Nervosität seiner Künstler am Ende des 19. Jahrhunderts und der ruhigen Fülle vergangener Zeiten! Allzu vollständige Siege lähmen die Seelen der Sieger; nach dem ersten Rausch zerbrechen sie die Triebfedern des Willens und nehmen ihm die Impulse des Schaffens. Wagners sieggekrönter Genius hat die Zukunft der deutschen Musik verheert. Die gesegnete Friedsamkeit Kuhnaus war erfüllt von der Idee der Zukunftsideale der deutschen Kunst und wie von einer großen Vorahnung seines großen Nachfolgers Johann Sebastian Bach.“

Der Leser unserer Zeitschrift wird unschwer die weitere Absicht verstehen, warum diese ganze Stelle wiedergegeben wurde. Es gibt nun einmal nichts Notwendigeres, als daß man sich über das 19. Jahrhundert, sowie darüber klar wird, worauf schließlich die innersten künstlerischen Kräfte gerade des deutschen Künstlers beruhen. Wissen wir's noch? Noch während des Kriegs ist uns gesagt worden, wodurch Bachs „linearer Kontrapunkt“ zustande komme und die Neue Musik schwört darauf. „Kinetische Energie“, lebendige Kraft, Bewegungsenergie heißt es da bei Kurth im Anschluß an Bezeichnungen in der Physik. Ja ja, ganz hübsch und materialistisch, aber wo die eigentlichen Kräfte sind, das scheinen wir nun eben nicht mehr zu wissen, und es wird auch noch einige Jahrzehnte dauern, bis gerade auch die Musiker wieder fühlen, daß auf Grund „kinetischer Energie“ auch nicht ein einziges Charakterthema von Bach zustande gekommen ist, nicht ein einziges. Was sich denn auch die heutigen deutschen Musiker von den alten, und sei es durch den Mund Romain Rollands, sagen lassen sollen, das ist: Unsere Seele muß, nach den sie aufpeitschenden Zeiten, wieder zur Ruhe kommen, zu jener göttlichen, Kräfte geschwellten Ruhe, die still und innig, ohne jedes gewaltsame Hineinzerren, eine Welt in sich zu schließen vermag. Noch immer sind die deutschen Musiker vom Wahn eines absoluten Fortschritts befangen, und ach, die innersten Kräfte der Seele sind so ganz und gar nicht „fortschrittlich“, sondern sie sind eben. Und sind sie aufgeregt und werden sie täglich neu aufgepeitscht, so verflüchtigen sie sich immer mehr. Und da hilft nur Eines: Rückkehr zu einer selbstsicheren Ruhe, und das heißt wieder, inneres Vertrauen zu sich selbst haben, sich wieder bewußt werden, daß unser Wert in uns selbst ruhen muß.

Das Grammophon im modernen Musikunterricht

Von Musikdirektor Fritz Sporn, Zeulenroda

Was vor wenigen Jahren noch erträumter Wunsch einer besseren Zukunft war, ist über Nacht Wirklichkeit geworden: Die Stundenpläne unserer Volksbildungsstätten, zumal der höheren Schulen, haben die Fachbezeichnung „Singen" verschwinden lassen und führen jetzt das stolze Wort „Musikunterricht". Endlich hat man sich darauf besonnen, daß im Leben das Musik-Hören für die meisten Menschen eine viel größere Rolle spielt als das Singen selbst, endlich gibt man der Schule Raum für eine vernünftige Einführung in das Musikverständnis. Gewiß soll dieses Verstehen singend angebahnt werden, aber die Grenze für diese Art ist bei den meisten Schülern sehr bald gezogen, und nur mit den speziell für Gesang Begabten werden sich auf Grund eben dieser Sonderveranlagung Brücken schlagen lassen von einer volkstümlichen Kunstausübung zum Kunstwerk selbst. So heißt es in den Bestimmungen für unsere Thüringer staatlichen Singschulen: „Als Grundgesetz hat zu gelten, daß sich die Kinder singend in das musikalische Kulturgut, in dessen Eigengesetzlichkeit und Gestaltungsmöglichkeiten einleben.... Der Schulmusikunterricht wird im allgemeinen mehr die Empfänglichkeit für gute Musik zu wecken haben". In den Singschulen werden nur die stimmlich Begabten unterrichtet, im Schulmusikunterricht das Gros aller Schulpflichtigen ohne jede Auslese. Ihnen ist auf eine andere Art, als es in den Singschulen geschieht, ein volkstümliches Verständnis für Musik anzuerziehen.

Welcher Weg führt in dieses Reich? Das ist das große Problem, welches heute allen ernsten Musikpädagogen Kopfzerbrechen verursacht. Die einen versuchen es mit Hermeneutik, es sind die Poeten unter den Musikern, die anderen, mehr wissenschaftlich eingestellten, mit „Spannung und Lösung" im Verlauf der Melodie und Harmonie. Die beste Erzieherpersönlichkeit wird beide Richtungen in sich vereinigen, denn es gibt Musikstücke, die nur die letzte Art Verdeutlichung vertragen, und wieder andere, die den Weg zur Seele durch poetische Ausdeutung sicherer und nachdrücklicher finden. Hauptsache bleibt, daß die Werke erst einmal vor den Kindern erklingen!

Hier liegt das zweite Problem aller modernen Musikerziehung. Der Deutsch-Unterricht hat es viel leichter. Gedichte und Dramen gibt man den jungen Leuten in die Hand, läßt sie lesen, und sie erwachen zum Leben. Auf den Musikunterricht übertragen: Man legt den Schülern eine Sinfonie von Beethoven vor, eine Bachsche Kantate, eine Fuge — alles bleibt tot, so lange tot, bis es zum Klingen gebracht werden kann. Und das können die Schüler nicht. Nun, Herr Musiklehrer, zeige, was du kannst! Hole Geige, Bratsche und Cello, Flöte und Laute, setze dich an den Flügel, spiele vierhändig mit deinen Schülern, lasse die Orgel erbrausen, bringe deinen Chor, singe und spiele, daß es eine Lust ist — einmal kannst du aber doch nicht weiter, und wenn du ein noch so großes Universalgenie wärest — wenn vor deinen Schülern ein Streichquartett oder ein Orchestersatz in seiner klanglichen Eigenart lebendig werden soll, wenn Teile aus schwierigen Werken geboten werden sollen, die nur der Fachkünstler einwandfrei vorzutragen fähig ist. Vertröste deine Schüler nicht auf ein öffentliches Konzert! Das muß Heiligtum und Krönung bleiben, die Unterrichtsstunde, das Klassenzimmer, der Singsaal muß Werkstätte der Musikerziehung sein, hier müssen den Kindern die Ohren geöffnet werden für all das Herrliche, das in der Musik steckt. Jetzt hilft nur ein Instrument: das moderne Grammophon.

Welche Riesenkräfte müßte ein Musikpädagoge besitzen, wollte er in den vielen Klassen, denen er als Führer zur Kunst vorsteht, alle Musik selbst einwandfrei vortragen. Ich betone einwandfrei, denn lieber soll nichts gespielt werden, als technisch Unfertiges. Seine Nervenkräfte, an die der moderne Musikunterricht, wie überhaupt jede ernste Betätigung auf musikalischem Gebiete, gewaltige Anforderungen stellt, würden bald versagen. Die wertvollste Hilfe bleibt unstreitig das moderne Grammophon. Wenn es ertönt, steht der Lehrer als Mit-

hörender unter seinen Schülern. Alles Sichtbare entschwindet, alles ist nur Klang. Welche Vorteile erzieherischer Art! Das Aufhorchen, das Sichhingeben an das rein Klangliche wird in energischster Weise vorbereitet.

Lassen wir uns vorspielen! Es geht ein Zug durch die Musikpädagogik, der im Erklären von Opern große Vorteile sieht. In einer Realschule unserer Nachbarschaft läuft von Ostern ab ein Kursus: „Entwicklung der Oper". Eine meiner Klavierschülerinnen reist morgen in das Pensionat. Ich fragte sie: „Wie werdet ihr denn dort mit der Kunst vertraut gemacht?" „Einführung in Opern". Es ist ein zweischneidiges Schwert, diese Art Musikerziehung. Was wird nämlich dabei erreicht? Dort viel musikgeschichtliche Kenntnis, hier eine genaue Orientierung über die Handlung, von der Musik selbst bleiben die Zöglinge fern. Unser Fach heißt aber doch Musikunterricht. Die Grammophonplatte kann wesentlich helfen. Die Freischütz-Ouvertüre wird den jungen Leuten viel lebendiger vor die Seele gezaubert, als es ein vierhändiger Klaviervortrag ermöglichen kann, Kaspars Trinklied mit dem Teufelstriller der beiden Pikkoloflöten, mit den eckigen Bocksprüngen und infernalischen Koloraturen des Sängers ist im Handumdrehen in seinem charakteristischen Orchestergewande zu hören, ebenso die große Arie des Max mit dem Leitmotiv des Samiel, mit den krassen Gegensätzen von hell und dunkel, von gespenstisch belebter Natur und dem traulichen Frieden stiller Häuslichkeit, das alles erst durch den Orchesterklang zur vollen Deutlichkeit gebracht werden kann. Agathe, die fromme Braut, steht verkörpert vor dem Auge der Schüler, wenn ihre große Arie mit dem wundersamen Gebet erklingt, sogar der frische Jägerchor mit seinem im Weidmannsjubel erstrahlenden Orchesterschluß kann zum Entzücken aller im Nu erschallen. Und alles in einer Auffassung, die als mustergültig anzusehen ist und in einer Ausführung von ersten Kräften unserer großen Kunstinstitute! Also ohne Scheu zur Grammophonplatte gegriffen. Wer Opern erklärt, findet reichlich Material in allen Verzeichnissen, das Beste vielleicht unter den Künstlerplatten der Deutschen Grammophon-Aktiengesellschaft.

Mein Unterricht an der hiesigen Oberrealschule hielt sich bisher immer an den zeitlichen Verlauf der Musikentwicklung. Bis Schluß des Schuljahres in Untersekunda, aus welcher Klasse meist eine größere Anzahl Schüler und Schülerinnen endgültig die Anstalt verlassen, gab ich jedenfalls ein abgeschlossenes Ganzes. Ich bot im Anfang kulturgeschichtliche Bilder (Mosers „Geschichte der deutschen Musik") und kam über Minnesänger, Klosterleben, Fahrende und Meistersinger ziemlich schnell in die Zeit des großen Reformators. Lange Erläuterungen über die älteste Musikausübung sind mir verhaßt. Es schmeckt zu sehr nach schulmeisterlicher Weisheit und kehrt dem blühenden Leben, das im Musikunterricht herrschen muß, zu stark den Rücken, wenn auch in diesem Fach bei den alten Griechen begonnen wird. Eilen wir deshalb mit unserem vorbereitenden Unterricht auf das Jahr der großen Musikrevolution zu — 1600 — von dem ab doch alle moderne Musik rechnet.

Bis hierher ist im Verlaufe der Unterrichtsstunden (U III, Kinder im Stimmwechsel) nicht viel Musik zu hören gewesen, es war eben in der Hauptsache Musikgeschichte. Aber welche Freude, wenn auf einmal unser elektrisches Grammophon den Berliner Domchor in unseren Vogtlandswinkel hext, der uns von Orlando Lassos Kunst Proben gibt und aus Palestrinas Missa Papae Marcelli das Sanctus vorsingt (Homochord-Platte). Das muß man miterlebt haben! Die Deutsche Grammophon-Aktiengesellschaft wird übrigens bemüht bleiben, aus dieser Zeit Musikstücke aufzunehmen: Intraden für Streichorchester, von Haßler, geistliche Gesänge von Eccard, Gallus usw. sowie einige Madrigale.

Aus dem Zeitalter des Generalbasses liegen schon viele recht brauchbare Musikstücke auf Grammophonplatten vor. Von Corelli und Vitali z. B. ergreifende große Werke für Violine und Orgel, von Händel Arien mit Orgel und einem Instrument (Dank sei Dir, Herr!) oder mit Orchesterbegleitung (Messias) sowie eine Sonate für Violine und Klavier. Diese letzten drei Stücke habe ich vor einigen Wochen einer vielhundertköpfigen Zuhörerschaft auf dem Grammophon vorspielen lassen, als ich vor unserer Aufführung des Messias eine Einführung in den Stil Händels gab. Die Wirkung war ersichtlich tief. Einer unserer erntestesten Musiker sagte mir gleich nach dem Vortrag: „Die Leute waren ergriffen!" und welches freudige Wiedererkennen und

Sichbesinnen, als sie am anderen Abend die Arie „Tröstet Zion" nun „in Wirklichkeit" hören konnten.

Von Bach gibt es treffliche Stücke für Violine und Klavier, darunter in unvergleichlich schöner Wiedergabe aus der D-Dur-Suite „Air", gespielt von Burmester. Aus der Matthäus-Passion ist die Arie „Erbarme dich" erschienen. Ein großes brandenburgisches Konzert läßt seine gewaltigen Tonfluten vor den Ohren der Kinder erbrausen, Neuaufnahmen aus Kantaten, vielleicht auch Orgelwerke, stehen bevor, ebenso sollen einige bezeichnende Stücke von Heinrich Schütz erscheinen. Im übrigen sorgen Kirchenchor und Organist dafür, daß Bach und Schütz bei uns nicht aus den Augen und Ohren der Gemeinde entschwinden. Was zum Verständnis jener Zeit noch fehlt, wird in Vorspielabenden lebendig gemacht. Reiches Material findet man bei Kistner-Siegel (Sammlung „Organum") und Kahnt (Sammlung „Perlen alter Kammermusik und alter Gesangmusik"). Weitere Proben, gesanglich und instrumental, gibt der unterrichtende Lehrer, der tatsächlich ein Universalgenie sein möchte.

Ich komme zu den Mannheimern. Eine kleine Episode hierzu! Wir haben im Freundeskreise ein Streichquartett, Bratsche spielt ein ehemaliger Konzertmeister der Berliner Philharmonie, also sicher ein Musikus. Neulich hatten wir alle vier keine rechte Lust zum Musizieren. Mehr im Scherz als im Ernst hieß es: „Heute spielen wir Grammophon!" Ich holte zwei funkelnagelneue Platten und schaltete ein. Als die vier Seiten durchgespielt waren, wurde das ganze Stück da capo verlangt, freundliches Nicken, Nachahmen des Rhythmus — Schlußeffekt: „Das kaufe ich mir!" Der erste Geiger schreibt sich den Titel ab: Stamitz, Orchestertrio Nr. 3, F-Dur. Andere Platten mußten vorgespielt werden — immer mehr, immer mehr — „Den Anfang der Egmont-Ouvertüre haben wir früher langsamer gespielt", wirft der Bratscher ein. Aus Figaros Hochzeit erklingt „Endlich naht sich die Stunde . .". Die Tür zum Nebenzimmer geht leis auf, die Damen wollen auch mit hören. — Endlich naht sich die Stunde, wo der Duft frischen Kaffees und herrlichen Gebäcks dem Grammophon eine Ruhepause gewährt. Doch ehe die leiblichen Genüsse in ihr Recht treten, wollen wir schnell noch eine Probe unserer Kunst geben. Die Instrumente stimmen sich, Mozarts Jagdquartett steigt. Mit Begeisterung sausen die Oktaven! Die Augen wollen vor Freude leuchten, da schleicht es näher, furchtbar näher. Nicht ein Ungeheuer mit Augen wie Feuer, sondern die böse Stelle, wo sich die Instrumente das kurze, kletternde Motiv wie einen Fangball zuwerfen. Wir bekommen das Lachen. Der Solo-Bratscher spielt allein weiter, mein Cello kommt in die Ecke, der zweite Geiger packt mit ein paar Witzen sein Instrument ein, nur der Vorgeiger schaut resigniert und weiß nicht, ob er den Faden nochmal aufnehmen soll. „Wenn uns so mustergültige Ausführung vermittelt wird, wie jetzt eben durch das Grammophon, dann dürfen wir nicht mit unserer schwachen Kunst nachkommen". Der Bratscher meint's, und er hat recht. Seitdem wird erst gespielt und dann Grammophon gehört. Immer freuen wir uns auf neue Platten, und der Geiger Vaša Prihoda hat uns neulich mit seinen Gaben von Corelli und Vitali eine ernste Stunde der Andacht bereitet. Der Stamitz aber, der mit seinem Orchestertrio in F den Grammophonreigen eröffnete, ist seither unser besonderer Liebling geworden, und sein reizendes Werk, an dem man den Stil der Mannheimer auf das Entschiedenste studieren kann, blieb bis heute ständige Programmnummer unserer Übungsabende. Die deutsche Grammophon-Aktiengesellschaft führt in ihrem Verzeichnis über Künstlerplatten eine Abteilung „Platten zur Musikgeschichte", der dieses Stamitz-Trio entnommen ist. Jedenfalls ist das Unternehmen im Interesse der Schulmusik dankbar zu begrüßen und ihm reichste Förderung zu wünschen.

Wenn ich nun anführen will, was sich von Haydn, Mozart und Beethoven durch Grammophonplatten vermitteln läßt, so komme ich schon in Verlegenheit. Ich müßte eine recht lange Liste aufsetzen, die der Leser doch nur flüchtig übergehen würde. Der „Paukenschlag" und die "Abschiedssinfonie" sind vorhanden, ebenso die Jupiter-Sinfonie. Von Beethoven liegen vollständig vor: die 1., 3., 4., 5., 6., und 9., auch Teile aus der 7. und 8., ferner Streichquartette, Klaviertrios, Quintette, Sextette, Septette, orchesterbegleitete Arien aus Oratorien und Opern, Ouverturen — kurz, alles was man sich nur denken kann.

Der Musikunterricht hat also durch die Grammophonplatten die Werke unserer großen Ton-

künstler jederzeit genau so zur Hand, wie der Deutschunterricht die Schöpfungen der großen Dichter, und der Lehrer kann genau so, wie bei der Betrachtung von Werken der Dichtkunst, unterbrechen und bedeutsame Stellen wiederholen lassen und so oft vorspielen, bis sie sich dem Ohre fest eingeprägt haben.

Welche neuen Wege öffnen sich jetzt! Was man dem Schüler nie, oder doch nur unter erschwerendsten Umständen nahebringen konnte, ersteht ohne die geringste Schwierigkeit, dazu in einer Ausführung, die vom Geiste erster Meister geleitet ist. Welche interessanten Formstudien lassen sich vornehmen: Sonate, Rondo, Lied. Reife Schüler sind dem allen zugänglich. Ich habe vor kurzem erst mit der Untersekunda überraschende Erfolge sowohl in der Ausdeutung des Inhalts, als auch im Erkennen der Form bei der Ouverture zum Sommernachtstraum verzeichnen können; und da von Ostern ab in unseren Thüringer Schulen der Musikunterricht bis Oberprima durchgeführt ist, werden sich infolge der größeren Reife der Schüler und Schülerinnen neue, bisher wenig gekannte Ausblicke aufschließen, und unsere Erziehung zum verständnisvollen Musik-Hören wird weiter bedeutungsvolle Schritte gehen können, zum Segen der Kunst.

Es erübrigt sich, den angedeuteten Weg durch die Romantik bis auf unsere Tage weiterzuverfolgen. Für jede Gattung, bis zu den modernsten Orchesterwerken, findet der Suchende reichlich Material, das zur Charakterisierung der Epoche oder des einzelnen Komponisten, zur Kennzeichnung seiner Orchestrierung und seiner Formgestaltung nutzbringend anzuwenden ist, darüber hinaus aber auch ohne jede verstandesmäßige Besinnung rein ästhetischen Zwecken dienen kann, der Gewöhnung an das Tonschöne, und diesem Zwecke sogar in erster Linie dienen muß. Daß die Grammophonplatte dazu wirklich fähig ist, glaube ich klargelegt zu haben.

Früher hielt man es für eine Versündigung an den Kindern, wenn die Schule anregte, ein Kino zu besuchen, heute richten die Volksbildungsstätten auf Grund behördlicher Aufforderung eigene Lichtspielzimmer ein. Die Zeit wird auch kommen, wo dem Grammophon das gleiche Bürgerrecht eingeräumt werden wird wie dem Film. Zwar gibt das Grammophon das Kunstwerk nicht in der Weise wieder, wie es im persönlichen Kontakt des Hörers mit den ausübenden Künstlern aufgenommen wird. Auch dem Film fehlt dieses Überzeugende, es bleibt hier wie dort Illusion, doch sind beide, wenn die Aufnahmen besonders glücklich sind, gar oft in der Lage, durch Auge oder Ohr des Empfangenden zur empfindenden Seele vorzudringen und zum ästhetischen Erlebnis zu führen. Von 100 Platten der hiesigen Oberrealschule kann ich eine lange Reihe aufzählen, die solch hohem Zweck wohl dienen könnten. Voraussetzung bleibt natürlich ein erstklassiges Instrument und Qualitätsplatten. Um alle störenden Hemmungen fortzuräumen, soll der Apparat elektrischen Antrieb haben und im Rücken der Schüler aufgestellt sein.

Zusammenfassend spreche ich dem Grammophon im Musikunterricht folgende Vorzüge zu:

„Es hilft dem Musiklehrer, im Unterricht solche Werke klanglich erstehen zu lassen, die er aus eigener Kraft nicht oder nur sehr unvollkommen bieten kann.

Es ersetzt im Unterricht die wirkliche Kunstdarbietung, wie im Deutschunterricht das Lesen der großen Dichterwerke auch nur ein Ersatz für die künstlerische Aufführung bleibt.

Gute Grammophonvorträge können ohne weiteres zum ästhetischen Erlebnis führen.

Die Grammophonplatte läßt Besprechungen über Inhalt und Form des gehörten Stückes in unbeschränktem Maße zu, weil der Unterrichtende in der Lage ist, jede beliebige Stelle so oft als nötig zu wiederholen.

Es bietet den nicht zu unterschätzenden Vorteil, daß der Lehrer als Hörender unter seinen Schülern steht, als Gleicher unter Gleichen, womit der Abstand zwischen Ausführendem und Hörenden aufgehoben ist“.

Dem Radio gegenüber hat das Grammophon im Schulunterricht gewaltige Vorzüge: Das gewünschte Werk ist jederzeit verfügbar, das Klangschöne ist meist viel besser erreicht, und es bietet sich die oben schon angegebene unbegrenzte Möglichkeit, besondere Stellen zu wiederholen.

Aus allen diesen Besinnungen heraus wird die moderne Musikpädagogik ein erstklassiges Grammophon und Künstlerplatten im Musikunterricht nicht mehr entbehren können.

Zur Methodik des Korrepetierens

Von Rudolf Hartmann, Altenburg

Mit gewonnener Kapellmeisterbildung tritt der Musiker nach Absolvierung seiner theoretischen und praktischen Studien in den Arbeitskreis eines Theaters ein, um dort, noch ehe er seine schönen Träume vom Lorbeer des gefeierten Dirigenten zur Wirklichkeit machen kann, das so wenig dankbare Amt eines Korrepetitors auszufüllen.

Zu dem niederdrückenden Bewußtsein der Bestimmung, durch eine wenig ideal erscheinende Handlangerarbeit, die zudem noch völlig abseits der öffentlichen Kunstpflege liegt, nur dem dirigierenden Kapellmeister den Weg zur Höhe der Anerkennung ebnen zu müssen, gesellt sich in der Seele des Künstlers oft noch ein weiteres deprimierendes Gefühl. Er, der selbst unter dem strengen Maßstab seiner Lehrer als guter Pianist beurteilt wurde, muß bald die Erfahrung machen, wie wenigen, wie langsamen Erfolg seiner Arbeit er an den Solisten zur Auswirkung kommen sieht, während ein anderer Korrepetitor, der an pianistischer Fertigkeit und rein künstlerischem Spiel ihm nicht das Wasser reichen kann, die gegenteilige Feststellung machen darf und sich von den Sängern begehrt und bevorzugt sieht.

Schon hier zeigt es sich deutlich, daß die rein handwerksmäßige, äußere klavieristische Technik allein für den Wert des Korrepetitors nicht ausschlaggebend ist, sondern daß vielmehr der Weg, in dem der Korrepetitor seine Musilakität als Mittel zum Zwecke der Zueignung dem Sänger gegenüber in Anwendung bringt, den Wert oder Unwert seiner musikalischen Vorarbeit bedingt.

Die Ursache für die verwunderliche Tatsache, daß ein vorzüglich begabter Pianist, der vielleicht sogar eine ausgesprochene Dirigierbegabung noch ungeweckt in sich trägt, zuweilen eine weniger wertvolle Arbeit leistet wie ein minder ausgereifter Klavierspieler, liegt auf Seiten der eigentlichen Korrepetitorpraxis, und zwar einzig und allein in dem Mangel einer — der Materie des Stoffes und der Psyche des studierenden Sängers gemäßen — Methode, die letzterem die technisch und geistig bewußte Assimilation seiner Partie erst möglich macht und damit den Korrepetitor zu einem wertvollen Kräftefaktor im Rahmen des Theaterorganismus erhebt.

Diese Methode, die im Ausbildungsweg des Kapellmeisters bei weitem nicht genügend berücksichtigt und gepflegt wird, kann wohl hier und da ein Musiker, der von Natur aus eine pädagogische Ader besitzt, rein instinktiv erfühlen und mit frischem Zugreifen mehr unbewußt erfassen, mancher andere aber wird sie nur auf dem unebeneren und zeitraubenden Wege der Erfahrung schrittweise gewinnen können.

Im folgenden sei darum die methodische Anlage des Unterrichtsweges einer fruchtbaren Korrepetitionsarbeit kurz skizziert, des Weges, der bei individualisierender Übertragung auf die einzelnen Begabungs- und Gedächtnistypen der Sänger selbstverständlich Auslassungen, Zusammendrängungen und Umbiegungen zuläßt, hier jedoch in völliger Lückenlosigkeit auseinandergelegt sein soll:

Zunächst darf die ernstgerichtete, künstlerisch gewissenhafte Korreptionsarbeit erst mit der Erfüllung der Voraussetzung einsetzen, daß beide, Sänger wie Korrepetitor, schon vor Beginn ihrer gemeinsamen Arbeit mit dem Textlich-Stofflichen der Partie sowie ihrer Stellung und Wertbedeutung innerhalb der gesamten dramatischen Verlaufslinie vertraut sein müssen. Dieser Text, der nach Beendigung der Vorarbeiten mit dem

klanglichen Supplement des Orchesters in die Erscheinung treten soll, wird nun erst mit der (wenn nötig, in Oktaven verstärkten) Melodie allein bewußt gemacht, die ja schließlich überhaupt das äußere, sinnenfällige Bindeglied darstellt, durch das die Sängerpersönlichkeit organisch dem orchestralen Leben eingegliedert wird. Auf dieser Stufe läßt sich zugleich bei differenzierten Unterteilungsmotiven, bei schwierigen Synkopen usw. die rhythmische Gliederung leicht durch straff rhythmisches Sprechen im Zeitmaß, unter vorübergehender vollständiger Beiseitelassung der musikrhythmisch-, artikulations- und atemtechnischen Verhältnisse, motorisieren.

Diese musikalisch bisher isolierte Gesangsmelodie wird nun weitergehend gestützt durch das Skelett der harmonischen Struktur, die die melodische Linie trägt, und zwar zunächst derart, daß das rein akkordliche Fundament ohne jede — vorderhand noch verwirrende! — figurative Bewegung des orchestralen, durch Gegenstimmen belebten Harmonieverlaufes der Gesangsstimme unterlegt wird. Letztere ist hier zunächst noch deutlich am Instrument mitzuspielen.

Diese harmonische Grundlage ist nun weiterhin, vielleicht durch Repetition des einzelnen Akkordes, in die einzelnen Zählwerte zu zerlegen, damit sich die Melodie in ihrem taktlichen Bau und ihrer rhythmischen Gliederung an dem innertaktlichen, stetigen Pulsschlag der Zählzeiten orientiert und sich zu schärfster Bewußtheit in das taktliche und periodische Gefüge des musikalischen Flusses eingliedert. Durch diesen Abschnitt der Arbeit stellen wir schon von vornherein ganz ungezwungen die Arbeit des Dirigenten richtunggebend in das Unterbewußtsein des Sängers ein und bereiten somit dessen Einstellung auf die bevorstehende Verschmelzung mit dem Orchester vor.

Danach bringe man die Begleitung in der orchestermäßigen Gestalt, mit allen Figurationen und vor allem mit den Gegenstimmen, die thematisch wichtig sind und die dem Sänger auf der Bühne unbedingt bewußt werden, damit sich schon jetzt die motivische Linienführung des Orchestermelos als Ergänzung seiner Gesangsmelodie mit der letzteren assoziativ verknüpfen kann.

Ist die Gesangsstimme im Orchester nicht durch mitgehende Instrumente gestützt, so überlasse man nun dem Sänger allein die Nachbelebung der Melodie und gebe nur den akkordlichen Untergrund in völlig partiturgemäßer Form. Ist jedoch der Singstimme gar eine rivalisierende Gegenmelodie des Orchesters gegenübergestellt, so trage man nun auch diese als letztes Glied zur Vervollständigung des Gesamtbildes herzu und man hat damit den Abschluß der rein musikalisch-technischen Vorarbeit erreicht.

Es erübrigt sich fast, noch besonders zu betonen, daß nebenhergehend unter verstandes- und gefühlsmäßigem Eingehen auf die eigentlichen Werte des Textes eine mehr bekenntniskünstlerische, mehr ausdruckskräftige als absolut vokale Färbung des Vortrages zu erstreben ist, daß man die Atemeinteilung auf Grund der musikalischen Phrasierung überwacht und auch nach der Seite dynamischer Schattengebung den Sänger zu selbstloser, gewissenhafter Kleinarbeit erzieht und sich in Treue zum Original, zum Willen des Schöpfers bekennt.

Besonders wichtig ist es endlich noch für den Sänger, um ihm die genaue Eingliederung der einzelnen Teile seiner Partie in den Verlauf der textlich-musikalischen Bewegungslinie zu ermöglichen, daß der Korrepetitor mit größter Schärfe sowohl alle rein musikalischen wie gesanglichen Stichworte gibt, an denen sich der Sänger zu orientieren hat, wenn er nicht in das beängstigend und ernüchternde Abhängigkeitsverhältnis zu Kapellmeister und Souffleuse geraten will, das eine wahre, von ungehemmten Impulsen durchglühte Nachschöpferarbeit im Rahmen der Szene schlechterdings überhaupt aus-



Johann Christian Bach
(1735–1782)
Nach dem von Dr. L. Landshoff im Liceo Musicale, Bologna aufgefundenen Gemälde von Th. Gainsborough



Fritz von Bose



Franz Schmidt

schließt. Der Korrepetitor scheue sich hier nicht, wie es zuweilen der Fall ist, deutlich vorzusingen, auch wenn er kein Caruso ist.

Der oben niedergelegte Weg der Analyse und schrittweisen Synthese ist der erfolgbringende, denn er ist den Gesetzen des Psychologie entlehnt. Er ist befruchtet von dem Imperativ, der sich für jeden Lehrenden aus den Einschränkungen der „Enge des Bewußtseins“ ergibt. Er verwirrt und belastet nicht von vornherein die Aufnahmekraft des studierenden Sängers, indem er ihn gleich mit der Summe aller Teileinheiten überwuchtet, sondern er stellt nacheinander alle einzelnen Wesenszüge in den Blickpunkt des Bewußtseins und summiert so sukzessive die musikalischen Erscheinungsformen, die sich erst am Ende des Weges zu dem Ergebnis verschmelzen, das in praktischer Auswirkung des psychologisch-pädagogischen Leitsatzes gewonnen wurde, der die Forderung erhebt: Vom Leichten zum Schweren, vom Einfachen zum Zusammengesetzten!

Franz Schmidt

Von Dr. Victor Junk, Wien

Franz Schmidt ist durch den Willen seiner Kollegen, der Professoren und Lehrer an der Wiener Akademie für Musik und Darstellende Kunst zu ihrem Direktor gewählt worden. Schon dies wäre Grund genug, seines bedeutsamen Schaffens zu gedenken. Sein neuestes Werk, ein Streichquartett, bietet aber außerdem erwünschten Anlaß dazu.

Die Summe seiner bisherigen Schöpfertätigkeit ist bald gezogen: zwei Opern, zwei Sinfonien, vier große Orgelwerke, ein Klavierkonzert und nun — das Streichquartett. Instrumentalwerke (also etwa Klavierstücke) und Lieder fehlen ganz.

Diese scheinbar sparsame Tätigkeit erstreckt sich über Dezennien seines Lebens, denn Schmidt schreibt nur, was geschrieben sein muß und was im Kopfe gereift und fertiggestellt ist. Die Niederschrift geschieht dann leicht und in fast einem Zuge.

Schmidt ist erst mit 40 Jahren als Komponist zu Gehör gelangt, da er, unwürdiger Erniedrigung abhold, die Wege nicht sucht, die ihn zur Popularität führen. Ist es da ein Wunder, daß er heute im Lärm der Allzuvielen und Allzuvorlauten, die den Musikmarkt beherrschen, verschwindet? Und doch scheint es (nach den erfreulichen Feststellungen von Dr. A. Heuß in der 1. Nummer des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift), daß die atonale Sintflut, die uns lauter Propheten, aber keinen Messias gebracht hat, zu verebben beginnt, daß sie heute auch keine Gefahr mehr bedeuten kann, da das allgemeine Urteil sie bereits als widerlich und lächerlich ablehnt. Aus dem zurückflutenden Geplätscher heben sich aber die Spitzen der Berge zuerst hervor, und so dürfen wir nicht länger zweifeln, daß auch die hohe Kunst eines Franz Schmidt schon der nächsten Zeit zum Besitz geworden sein wird.

Franz *Schmidt* ist 1874 in Preßburg in Ungarn, aber von deutschen Eltern geboren, war schon mit 18 Jahren Mitglied des Wiener Hofopernorchesters (als Cellist), lehrte dann an der Musikakademie Cello, später Klavier und Theorie, gegenwärtig lehrt er an der Akademie und der mit ihr parallel laufenden Hochschule für Musik Komposition.

Gleichwie die Partitur der „Notre-Dame“ durch Jahre hindurch in der Direktionskanzlei der Wiener Oper stille lag, so ist auch die Anerkennung für seine übrigen Werke außerordentlich langsam erfolgt. Erst seitdem im vorigen Jahre seine zweite Oper „Fredigundis“ — nach langem Zögern und Verschieben — zur Aufführung kam und ungefähr gleichzeitig im Konzertsaal auch die Sinfonien wieder hervorgeholt und die zuletzt entstandenen Orgelwerke aufgeführt wurden, datiert eigentlich die Bekanntschaft des großen Publikums mit diesem allzulange unbeachtet gelassenen modernen Meister. Schmidt ist zum Teil selbst daran Schuld — wenigstens nach zeitgemäßer Ansicht: seine kluge Selbstbescheidung, die genau weiß, was für Ziele er seiner Begabung

steckt, das Langsame, Ruhige und Stetige seiner Produktion, das alles ist so himmelweit von den Gedankengängen der tonangebenden Zeitgenossen entfernt; ganz fremd ist ihm natürlich der Größenwahn, mit dem die a-, bi- und polytonalen Bilderstürmer unsrer Tage die von ihnen überwunden geglaubte Vergangenheit verachten. Im stärksten Gegensatz zu diesem kindischen Hochmut, der sich selbst den festen Boden unter den Füßen wegzieht, steht Franz Schmidt, ebenso wie Reger und Pfitzner, mit den alten Meistern auf Du und Du. Er weiß auch, daß ohne die gründlichste Kenntnis des Handwerks in keiner Kunst etwas geleistet werden kann. Kurz: er ist, gottlob! Reaktionär!

Schmidt komponiert für die Orgel, weil er von der Orgel herkommt. Er schreibt ein Klavierkonzert, da er selbst ein hervorragender Pianist und einer der besten Bachspieler unsrer Tage ist. Er ist durch jahrelange Übung im Orchester mit diesem und namentlich mit den Streichern vertraut und schreibt daher vollendete Sinfonien und ein mustergültiges Streichquartett. Das ist das zweite Geheimnis seiner Kunst.

Gerade in den Orgelwerken eröffnet sich am leichtesten das Wesen ihrer besondren Art, die der Max Regers vielleicht am nächsten verwandt ist. Nicht weil Schmidt Fantasien und Fugen und große Variationenwerke schreibt, sondern weil auch er absolute Musik schreibt, von der strengsten innern Gesetzmäßigkeit, Musik, die ihre Formenkraft nur aus sich selbst schöpft, frei bleibt von außermusikalischen Bildern und Gedanken. Auf dieser außergewöhnlichen gestaltenden Kraft fußt die staunenswerte Beherrschung alles Formalen und auch die Vorliebe für die eigentliche musikalische Feinarbeit: für Figurierung, Variation, Kontrapunkt.

Die „Fantasie und Fuge in D" für Orgel, auf ein Choralthema aufgebaut, knüpft geradezu an die durch Reger erst geschaffene konzertante Orgelschreibweise an; die neuesten Kompositionen, „Präludium und Fuge in Es", „Tokkata in C", und die „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema (die Königsfanfaren aus „Fredigundis") in D", sämtlich für Orgel, setzen diese Richtung in prächtigen Schöpfungen fort. In den „Variationen über ein Thema von Beethoven für Klavier und Orchester" entzündet sich die Phantasie des Komponisten an der Verarbeitung eines fremden Themas — des Scherzo der Frühlingssonate. Franz Schmidt ist der Künstler der freien Fantasie, dem die Gewalt gegeben ist, sie stets einer großen Form einzuordnen. Dies ergibt für ihn einen besondren Formstandpunkt: durch den unerschöpflichen Reichtum an Einfällen und neuen Wendungen erscheint das Thema jeden Augenblick fantastisch variiert, „Fantasie" und „Präludium" greifen, auch wenn sie als solche bezeichnet, also voneinander unterschieden werden, immer wieder in den Variationstil über, ja selbst die „Fuge" nimmt bei ihm solch fantastisch erweiterte Form an.

In die Freude an der Arbeit, an der guten ehrlichen Satzkunst, mischt sich aber auch die des Modernen an der klanglichen Kombination, die bei Schmidt ebensowenig Selbstzweck wird, als etwa bei Reger, die ihn aber, wie die Sinfonien zeigen, als einen Meister einer wahrhaft strahlenden, gleißenden Instrumentation zeigt.

In den Sinfonien ist Schmidt, wenn man nach Vorbildern ausschaut, am ehesten Brahms anzureihen, freilich nicht im Sinne eines Epigonen, denn er überrascht durch den blühenden Reichtum seiner melodischen Erfindung.

Das Streichquartett, das erst im August dieses Jahres entstand, kennen wir vorerst nur von einer privaten Aufführung im geladenen Freundeskreise her, die öffentliche Uraufführung dürfte demnächst das Busch-Quartett bringen. Auch hier steht der Komponist auf gesichertem Boden. Wenngleich er im ersten Satze (A-dur; Sonatenform) der modernen Überharmonik nicht ganz entgehen kann, so legt er schon im zweiten, einem Adagio, sein offenes Bekenntnis zu den wahren, tonalen und rhythmischen Grundlagen der Kammermusik ab, die er dann bis zum Schlusse nicht mehr aufgibt. Die kühne Überlegenheit des großen Formenkünstlers spricht dann am stärksten aus dem Finale, einem Variationensatz in A-dur. Das Festhalten an den klassischen Grundsätzen wird natürlich von der heutigen musikalischen Fortschrittspartei als reaktionär und altväterisch belächelt werden. Die Anhänger gesunder, naturgemäßer und ruhiger Musikentwicklung, die gewohnt ist, stete Schritte zu machen und nicht Bocksprünge oder Purzelbäume, werden den Fortschritt dennoch erkennen, den Schmidt hier in diesem hohen Lied auf

die Tonalität gemacht hat, und die künstlerische Höhe seines Streichquartetts um so mehr bewundern, als dies eben seine erste und bisher einzige Kammermusik ist.

Als Opernkomponist ist Franz Schmidt ganz ohne Tradition. Im schroffsten Gegensatze zu der modernsten Oper, die durch eine aufs höchste entwickelte Klangtechnik den Mangel eigentlicher Erfindung und gestaltender Größe zu verdecken strebt, ist es bei Schmidt wieder gerade der Reichtum der Melodik und ihrer kunstvollen Gestaltung, die sich in seiner, dabei auch klanglich überwältigenden Tonsprache kundtut. Aber da ihm die Musik wichtiger als der Text, und allein ausschlaggebend ist, mußten sich Konflikte ergeben, die dem Bühnenwerk als dramatischer Einheit hinderlich sind. Zu diesen kostbaren Stücken musikalischer Fein- und Reinarbeit fehlt unsrer Zeit noch die Einstellung. Man muß bei Franz Schmidt viel mehr als bei einem anderen Opernkomponisten hören gelernt haben, muß um seine Musik werben und nicht glauben, daß sie sich von selbst aufdringt. Die Geschehnisse sinnfällig nachzumalen oder zu untermalen, darauf verzichtet er ganz. Das Überbetonen der Stimmung, gegenüber der Handlung macht es erklärlich, warum Schmidts Musik sich dort am besten auswirken kann und am höchsten erhebt, wo Stillstände in der Handlung sind. Ganz ähnlich wie schon in der „Notre-Dame" zeigen auch in der „Fredigundis" die geschlossenen Gesangstücke, die Chöre, die Zwischenakts- und Verwandlungsmusiken, die großen Tableaux das Charakteristische seiner Begabung. Das Prunkstück der Partitur ist der gewaltige Fanfarenchor der Bläser, der die Brautfahrt des Königs begleitet. Nichts aber ist bezeichnender für Franz Schmidt, als daß er aus diesem Thema später ein fantastisches Variationenwerk für die Orgel macht.

Johann Strauß'sche Walzer im Konzertsaal

Von Dr. A. Heuß

Im zweiten Gewandhauskonzert kam es zu einem Ereignis ganz besonderer Art: Das Gewandhaus-Orchester spielte zwei Walzerzyklen von Johann Strauß, den Kaiser-, und als Dreingabe, den Donauwellenwalzer. Welches Reich tat sich da auf! Indem Furtwängler nicht nur, und zwar gerade in den einzigartigen Einleitungen, mit ausgesuchter Delikatesse musizierte, sondern auch den undefinierbar feinen Hauch von Schwermut, der über dieser ganzen Musik bei aller Lebensfreude liegt, zu schwebendem Bewußtsein brachte, fühlte man sich unmittelbar in jenes Reich höchster Schönheit versetzt, wo in reinstes Glücksgefühl jener köstliche und unsagbar bedeutsame Tropfen Wehmut geträufelt wird, der zu Tränen rühren kann. Und über dieses Reich höchster Schönheit in der Musik darf wohl einmal etwas gesagt werden, zumal es nicht wenige verwundern wird, daß zu den Musikern, die in dieses Reich gedrungen sind, auch ein Johann Strauß in seinen Walzern gehört, wenigstens in den besten und wertvollsten. Davon wissen schon deshalb die wenigsten etwas Bestimmteres, weil Straußsche Walzer in erster Linie als Tanzmusik benützt und als solche besser oder schlechter heruntergespielt werden. Aber auch dann, wenn sie als Vortragsstücke zu hören sind, wird man der schwebenden Wehmut selten genug bewußt, weil die wenigsten Dirigenten sie wirklich herausfühlen und, nicht minder wichtig, auch die feinen Mittel einer wirklichen, immer wieder auf seelischem Erleben sich gründenden Direktionskunst besitzen, das Erfühlte ohne jede Aufdringlichkeit, ebenfalls in schwebendem Bewußtsein, zum Ausdruck zu bringen. Ich habe Straußsche Walzer noch unter Eduard Strauß mit seiner Tanzkapelle gehört, er hatte eins vor Furtwängler voraus, das elektrisierend Rhythmische des Tanzwalzers im allgemeinen und des Johann Straußschen mit seinem verführerisch aufreizenden Melodieprinzip im besonderen, aber jenes Moment, von dem eben die Rede war und das Johann Strauß, wie näher ausgeführt werden soll, in unmittelbare Verbindung mit den Wiener Klassikern bringt, dieses

Letzte und Höchste im Walzerkönig trat auch in dieser soweit authentischen Wiedergabe völlig zurück. Keineswegs etwa, daß es in Wien nicht gefühlt worden wäre, wohl sogar im Gegenteil. Einem Hanslick, für den auch Johann Strauß ein Stein des Anstoßes war und der sich dadurch eine ganz andere Blöße gab als in seiner schließlich begreifbaren Stellung zu Bruckner, Hanslick war offenbar dieser Ton unangenehm — wie eigentlich alles, was irgendwie ans Letzte ging —, brachte er es doch fertig, spöttisch von Tanz-Requiems zu schreiben. Dieser witzig sein sollenden Bemerkung liegt nun eben als Kern die richtige Beobachtung zugrunde, daß in diesen Walzern auch etwas vorhanden ist, was sich mit dem Begriff Tanz als einem Tanzvergnügen keineswegs vereinbaren will. Nach Hanslicks Meinung eben. Was übrigens noch den Vortrag Straußscher, überhaupt echter Walzer betrifft, so wird vielleicht schon mancher die Beobachtung gemacht haben, daß unserer Zeit die Fähigkeit eines sinngemäßen Walzervortrags abhanden gekommen ist, und zwar vor allem durch den Einfluß des den Rhythmus starr mechanisierenden modernen Tanzes. Beim echten Walzer ist kein Takt dem andern völlig gleich, weil eine Melodie regiert, die nicht des bloßen Rhythmus wegen da ist; vielmehr ergibt sich dieser aus der, wenn noch so rhythmisch geregelten Walzermelodie. Man beobachte einmal eigentliche Jazz-Kapellen, wenn sie, was ja etwa vorkommt, auch einmal einen Walzer spielen. Da fällt auf Eins mit der starren Regelmäßigkeit eines Uhrenperpendikels ein Schlag, und innerhalb dieser streng abgezirkelten Zeitdauer muß die Melodie, ob sie sich dagegen sträubt oder nicht, untergebracht werden. Das ist greulich, macht das Walzertanzen reizlos und unmusikalisch, wie der Dreivierteltakt-Walzer ja etwas ganz anderes, weit Mannigfaltigeres und Reicheres ist als die Tänze auf gerade Taktarten. So hat man heute vom Walzertanzen gar keine rechte Vorstellung mehr.

Wir sind aber abgeschwenkt. Wie hängt nun dieser reinste, in Wehmut getauchte Schönheitston in Johann Straußschen Walzern mit den Wiener Klassikern zusammen? Nun, eben deshalb, weil er sich auch immer wieder einmal in ihren Werken findet, oft sicher ganz zufällig, als reinste seelische Loslösung, dann aber auch ganz bewußt. Man wird zwar sicher darüber streiten wollen, ob dieser Ton eine Besonderheit der Wiener Klassiker sei. Manche werden ihn schon in Messen Palestrinas, in Werken Bachs und Händels und überhaupt da und dort finden, einer Arie wie der des späten Händel in „Jephta": Tragt sie, Engel, sanft empor, fehlt sicher nicht ein Moment dieser überirdischen Schönheit und menschlich ergreifendsten Wehmut, trotz allem glaube ich aber, daß dieser Ton zu den feinsten Besonderheiten der Wiener Klassiker gehört. Denn er hat bei ihnen, an sich schon vorhanden, auch eine „klassische" Zeugung erlebt, und zwar durch Gluck in der Elysiumsmusik seines Orpheus. Der unsagbar feine Wehmutsschleier, der über der ganzen Musik im Gefilde der Seligen schwebt, ist insofern altklassisch, als ein Homer seinen Helden Achilles in der Seligkeit des Elysiums sich trotz allem nach der Erde sehnen läßt, und wir wissen, daß sich ein Gluck innerlichst um den Hellenismus kümmerte. Wie ein Schiller, ein Hölderlin, die ja fast der gleichen Zeit angehören, über die reinste Schönheit gedacht haben, ist bekannt. Es gehört dies alles innerlichst zusammen. Bei Haydn und besonders bei Mozart treffen wir diesen Ton immer wieder einmal, nicht nur in einer Zauberflöte, sondern auch in einem so irdisch eingestellten Werk wie Cosí fan tutte, wo man die sinnberückende, nichtsdestoweniger aber unsagbar wehmütige A-Dur-Arie Ferrandos im ersten Akt: Un' aura amorosa mit dem plötzlichen A-Dur-Mittelstück eines viel früheren Instrumentalstückes (Pariser Klaviersonate in A-Moll, letzter Satz, K. V. 310) vergleichen möge, um zu sehen, wie tief dieser Ton in Mozart sitzt und wie spontan er sich von ihm löst. Welche Welt ist das! So unendlich fern

in ihrer Schönheit und doch wieder, durch ihre irdische Wehmut, so unsagbar nahe! Der ausgeprägteste Vertreter dieser Wiener klassischen Schönheit ist dann aber wohl Schubert, der, auch zeitlich Johann Strauß am nächsten stehend, für diesen von innerstem Einfluß werden mußte. Und vor allem von Schubert durfte er den so köstlichen Schleier der in Wehmut gehüllten reinen Schönheit in Empfang nehmen, dadurch diesem Gebiet der Wiener Klassiker noch über ein halbes Jahrhundert Dauer verschaffend.

So sollten denn auch einmal im Jahr — das möge ein Hauptzweck dieser Zeilen sein — gerade im Konzertsaal ein paar Straußsche Walzer, natürlich in feinsinnigstem Vortrag geboten werden, der 25. Oktober 1925 möge gerade in dieser Hinsicht nicht ohne bleibende Wirkung vorübergehen. Wir täten doch alle sehr gut daran, uns über den wahren Melodietanz, der heute unter der Initiative Amerikas gemordet wird, sogar sehr nachdenkliche Gedanken zu machen. Es ist doch recht fraglich, ob die Sinfoniker recht daran taten, den Beethovenschen Scherzotypus zu übernehmen, und nicht auch den Tanz zu pflegen, idealisiert oder nicht, wie wir ihn im Menuett bei den Wienern treffen. Schon Bruckner, und vor ihm eigentlich schon Schubert, sehnten sich auch wieder nach dem „körperhaften" Tanz in der Sinfonie. Die Scherzo-Vision hat nicht jeder, ein Brahms, der keine Sinfonie-Scherzi schrieb, war auch ehrlich genug, dies einzugestehen. Aber von all dem abgesehen, der Johann Straußsche Walzer ist das leuchtende Zeichen dafür, daß sich mit dem Gebrauchs-, also keineswegs dem stilisierten Tanz — das war auch der Kultus-Tanz nicht — auch ein Höchstes in der Kunst sagen läßt, ein Etwas, wo Himmel und Erde in wonnig-schmerzlicher Berührung sich küssen. Heute müssen wir überall wieder zu jenem Einfachen zurückzukehren suchen, das in sich das Köstlichste enthält, was uns sowohl die Kunst wie das Leben an ihren Festtagen bescheren können, Idealität des Schönen im Gewande des Menschlichen. Es ist dies eine Probe auf und für uns alle, ob wir der Kunst, unbeschwert von allen Einflüssen einer materialisierenden Zivilisation, noch teilhaftig sind.

Neue Bruckneriana

Auf Bruckners Lebenswegen. Drei Jugendwerke des Meisters

Von Prof. Josef Lorenz Wenzl, St. Pölten bei Wien

Bruckners Persönlichkeit aber entschwindet immer mehr, je mehr sein Werk vor die Äußerlichkeit seines der Erde entschwundenen Lebens tritt.

Wir, die wir Bruckner persönlich nicht kannten, die aber an seiner Hand durch das strömende Licht seiner Werke gehen, suchen das Bild des entschwundenen Menschen und beschreiten ehrfurchtsvoll die von ihm begangenen Lebenswege.

Mich führten sie nach Melk an der Donau, dem Städtchen in der Wachau, dem Landschaftsjuwel Niederösterreichs, weltberühmt durch seine Abtei, die, eines der größten Meisterwerke barocker Kunst, wie eine Gralsburg hoch auf Felsen thront.

Albrechtsberger wohnte hier, ein Gäßchen trägt Abbé Voglers Name. Historischer Boden, nicht nur blutgedüngter — die Franzosen und Napoleon waren hier, hier stand die erste Babenbergerburg — vielmehr noch als das, musikverbundene Kultur.

Auch Bruckners gewichtiger Schritt hallte auf diesen Klostergängen. Barockklöster zogen den Florianer immer magisch an. In Melk gab es aber außerdem noch liebe Bekannte, die Familie des Florianer Notars Marböck, aus der alterbgesessenen Melker Familie gleichen Namens. Die Kinder dieses Notars, Landesgerichtsrat i. P. Josef Marböck,

Lia Marböck und die verstorbene Feldmarschalleutnantswitwe Exzellenz Bittermann waren in St. Florian Bruckners Klavierschüler. Das Haus Marböck in der vornehmen bürgerlichen Aufmachung des jetzt aussterbenden, fast aristokratisch anmutenden Bürgertumes, bot Bruckner die lebhaft erwünschte Beziehung zu Gericht und Juristerei, er trug sich damals mit dem seltsamen Gedanken, seine Aushilfsschreiberstellung beim Bezirksgerichte in eine Beamtenstellung umzuwandeln — außerdem war aber die Atmosphäre des Hauses eine durchaus kunstfreundliche. Sie wußten, was sie an dem Schullehrer Bruckner hatten und verstanden ihn zu behandeln. Bruckner ging dort aus und ein, mit vielen Bücklingen, mit derselben devoten Freundlichkeit, die ihm bestes Mittel schien, um Feinde zu entwaffnen. Man wußte ihn zu behandeln. Nach den Klavierstunden gab's Kaffee und Gugelhupf. Anton Bruckner, sonst recht sparsam in Widmungen, dann aber aus vollem Herzen gebend, erschien auch durch Jahre hindurch an Geburtstagen mit Gratulationswidmungen, die er den Kindern einlernte. Diese Stücke sind erhalten und werden vom Schreiber dieser Zeilen in Kürze herausgegeben werden. Landesgerichtsrat Marböck verwahrte sie als Familienheiligtum. Sie sind kindertümlich, einfach, und von außerordentlich reinem 4händigen Satze. Das erste trägt bezeichnend hymnenartigen Charakter und Anklang an: „Heil dir im Siegerkranz"! Wer weiß, wie Bruckner Personen, die er verehrte, anzusprechen liebte, wie er solche in Briefen mit: „Euer Hochgeboren" titulierte und erfreuliche Mitteilungen in Briefen mit: „Hoch, hoch, hoch" begrüßte, erkennt in den ersten, etwas farblosen und gewollt-ehrfurchtsvoll aufgemachten Stücken die Schnörkel des Brucknerschen vormärzlichen Kanzleistiles. Das dritte der kleinen Vortragsstücke, in ganz reizender Marschform gehalten, trägt in den Mittelstimmen Spuren der Klaue des Löwen. Das Stück ist sichtlich von Schubertschen Originalkompositionen zu 4 Händen beeinflußt. Wer zwischen den Zeilen zu lesen versteht, findet hier schon die handfeste Welt der Brucknerschen G'strampften Ländlerscherzi. Aus den Stücken, die überaus sorgfältig mit Fingersatzzeichen versehen sind, läßt sich ersehen, wie überraschend gute Fortschritte die kleinen Schüler an Bruckners Hand machten. Bruckner war gewissenhafter Lehrer. Alle Stücke wurden genau studiert, wobei Bruckner zu sagen pflegte: „Nur recht schön spielen, denken's an den Herrn Vater", womit er der Sache die rechte Stimmung zu geben meinte. Die Berichte Fräulein Lia Marböcks schildern übereinstimmend mit allen Zeitgenossen Bruckners, diesen als überaus bescheiden, aber originell in seinem kurzen Röckerl und der großartigen tanzmeisterlichen Galanterie gegen Damen, denen er mit: „darf ich bitten" den Arm bot und sie gelegentlich als „reizendes Kind" bezeichnete. In diese Zeit fällt auch Bruckners ernste Absicht zu heiraten. Fräulein Marböck erzählt mit großer Bestimmtheit, daß Bruckner sich sehr für eine Hutmacherstochter, die sogenannte „Hutterer Marie", interessiert habe, daß es sogar zu einem offiziellen Heiratsantrag kam, der aber abgewiesen wurde. Der Hutterer Marie soll es nachmals elend schlecht, bis zum Betteln schlecht gegangen sein. Der devote, ungelenke Bruckner war wohl so gar keine imponierende Bräutigamsgestalt. Zu welchen urkomischen Szenen Bruckners ungeheure devote Höflichkeit führte, zeigt der Bericht über die Audienz bei Hofe, anläßlich welcher Bruckner den ordensbehängten Kammerdiener mit tiefen Reverenzen begrüßte. Diese Audienz galt dem Danke für die Zuweisung einer Gartenwohnung in dem prachtvoll gelegenen Belvedereschloß des Kaisers. Das Interesse Kaiser Franz Josefs, der notorisch unmusikalisch war, an Bruckner, klärte mir Frl. Marböck durch die Mitteilung, daß die bei Franz Josef alles geltende Lieblingstochter des Kaisers, Erzherzogin Maria Valerie, sich für Bruckner eingesetzt habe und ihm auch die Belvederewohnung verschaffte. Vielleicht führt der

Faden von dem nahe Linz gelegenen Wallsee, dem Aufenthalte der Erzherzogin, zu Bischof Rudigier, dem großen Gönner Bruckners. Ein Wiedersehen mit der Familie Marböck — Bruckner kam nach Linz, dann nach Wien — gab es erst in Wien, wo die Marböcks Bruckner in seinem Stammgasthause „Zur Stadt Brünn" aufsuchten, dort erfuhren sie nicht nur von seinen finanziellen Nöten; Bruckner äußerte sich auch sehr erbittert über die Gegnerschaft des Brahmskreises. — Ein anderes Wiedersehen gab es auf dem Linzer Bahnhofe, als Bruckner freudig erregt aus dem Zuge sprang, in urkomische hohe Filzschuhe gekleidet, es war damals Winter. In lebhaftesten Worten erzählte er von seinen Auslandskünstlerfahrten: „Da habn's g'schaut"! er meinte wohl seine machtvollen Orgelimprovisationen. Ergötzlich waren die Schilderungen, wie schwer es ihm wurde, sich in den Riesenstädten zurecht zu finden. Aber er wußte sich zu helfen, und hielt sich als Orientierungsmittel an den Bahnhof: „Ich hab' einfach Sssst — (folgte drastische Handbewegung) gemacht, da ham's gleich g'wußt: —‚Bahnhof'!"Goldenes, großes Kind!

Das letzte Wiedersehen fällt auf Melk, dort kam Bruckner auf Besuch. Er spielte auf Marböcks Klavier und besuchte den damaligen Stiftsarzt Dr. Teichmann, der nicht minder ein Original war, als Bruckner selbst. Dr. Teichmann verließ, als er in Pension war, winters über nie seine Wohnung und beschäftigte sich, obwohl in den letzten Jahren völlig ertaubt, unablässig mit Musik und kontrapunktischen Problemstellungen.

Die kleinen Klavierstücke, die ich von Marböcks mit der Erlaubnis, sie zu veröffentlichen, mitnahm, der Sonnenglanz, der über aller Züge lag, als sie vom Meister Bruckner sprachen, wurden mir zu lang nachwirkender Freude im Schatten und im Grau des Alltages.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Die Berliner Singakademie beging das 25jährige Jubiläum ihres Direktors und Dirigenten Georg Schumann durch eine Reihe von Festlichkeiten, welchen die Anwesenheit des musikalischen Berlin eine glänzende Folie verlieh. Den eindrucksvollen Introitus bildete ein festlicher Akt im Gebäude der Singakademie. Als Georg Schumann eintrat, wurde er mit dem prächtigen Vortrag seiner Motette „Wacht auf, ruft uns die Stimme" begrüßt. Es folgte die Festrede des Vorstandes der Singakademie, Geheimrat Adler. Sie schilderte in beredten Worten, wie es Schumann verstanden hat, die Tradition der altehrwürdigen Chorvereinigung treu zu wahren und — ein unermüdlicher Erzieher des Chores — diesen zugleich für die neuen Aufgaben, wie sie sich aus der Zeit ergaben, tüchtig zu machen. Sie erinnerte daran, mit welcher Hingabe sich Schumann für neue Chorwerke von Kaun, Koch, Braunfels, Klose, Delius, Bossi, Sgambati und — zuletzt — von Gerhard v. Keußler eingesetzt hat. Die Feier klang in eine Reihe von Begrüßungsansprachen der Vorsitzenden der großen Chor- und Orchestervereinigungen aus. Im Festkonzert, das der Jubilar in jugendlicher Frische am lorbeergeschmückten Dirigentenpult leitete, fand Schumanns „Ruth" für Soli, Chor und Orchester (op. 50) eine sehr eindrucksvolle Wiedergabe. Der Chor und ausgewählte Solisten — Iracema Brügelmann (Ruth), Emmi Leisner (Naemi) und Albert Fischer (Boas) — gaben ihr Äußerstes. In solcher Ausführung übte das dankbar und mit sicherer Beherrschung aller chorischen Mittel geschriebene Werk, das, in der Wagnerschen Tonwelt wurzelnd, gleichwohl, so beispielsweise im Chor der Schnitter und Schnitterinnen, Naiv-Volkstümliches deutscher Prägung und Orientalisches miteinander zu verflechten trachtet, die ganze Wirkung auf die empfänglich gestimmte Zuhörerschaft aus, deren es fähig ist. Zum Schluß machte sich die Liebe und Verehrung für den Menschen und Künstler Georg Schumann und die Dankbarkeit für die gewaltige, von ihm in einem Vierteljahrhundert geleistete Chorerziehungsarbeit in spontanen Huldigungen Luft.

Der sinfonische Reigen, der im ersten Bericht angekündigt wurde, hat inzwischen in wahrhaft verwirrender Fülle eingesetzt. Wie die Feder Ordnung in den wilden Tanz einander bekämpfender Jahrhunderte, Stile, Originalitäten und Epigonismen bringen soll — ich weiß es nicht. Es bleibt halt nichts anderes übrig, als sich kopfüber medias in res zu stürzen.

Wilhelm Furtwängler, primus inter impares, hat in den zwei ersten Philharmonischen Konzerten Haydn (Militärsinfonie) mit Mozart (Arien aus „Figaro", gesungen von Dusolina Giannini) ins Benehmen gesetzt und, in einem modernen Teil, dem „Don Juan" Straußscher Vitalität Bela Bartoks rhythmisch und melodisch im ungarischen Volkstum wurzelnde, harmonisch bis zum abstrusen Exzeß emporgetriebene „Tanzsuite" entgegengesetzt.

Wie — im Gegensatz zur heute bereits erstarrten Manieriertheit Bartoks — ein wirklich schöpferischer Musiker melodisches und rhythmisches Volksgut ins Künstlerische erhebt und adelt, ohne es zu vergewaltigen und zu verzerren, erlebten wir an einer wundervoll lebendigen, im Klang vollendeten Aufführung der E-moll-Sinfonie von Dvorak unter Furtwängler, deren Motto „Aus der neuen Welt" zwar auf die Verwertung von Melodien amerikanischer Neger deutet, die aber von dem nationalen Empfinden ihres Schöpfers durchtränkt ist. Das Scherzo streift im elementaren, höchst originell harmonisierten Hauptsatz an die ins Geniale erhobene rhythmische Dämonie Franz Schuberts im Scherzo seines C-Dur-Quintetts. Auch das hinreißend liebenswürdige, im Volkstümlichen wurzelnde Trio des Scherzo mutet uns an, als sei es von einem Nachfahren des großen Wiener Meisters geschaffen.

Ungefähr zur selben Zeit wurden — dank einer Ironie des Schicksals — zwei sinfonische Dichtungen zu Grabe getragen, beide Opfer, nicht Überwinder des Programms. Während sich der Saarbrückener Generalmusikdirektor Felix Lederer, als ein Musiker von strenger Sachlichkeit eine uns willkommene Bekanntschaft, vergeblich bemühte, I. Suks „Asrael" für eine halbe Stunde ins Leben zurückzurufen, konnte Furtwängler trotz bewundernswürdiger Interpretation der Respighischen „I Pini di Roma" nicht verhindern, daß diese Pinien ein Grab beschatten, in dem die sinfonische Dichtung eines geschickt, ja raffiniert illustrierenden Klangbildertalents sanft gebettet ruht.

Wir sind nun heute einmal der tönenden Bilderbogen müde geworden, ein Empfinden, das die ältere Generation mit der jüngsten verbindet. Die Forderung, daß — mögen die außenmusikalischen Anregungen wo immer entnommen sein — allein mit musikalischen Mitteln und nach musikalischen Gesetzen komponiert werde, ist eine der wenigen Errungenschaften unserer Tage, deren wir uns, als eines Fortschritts in der allgemeinen Erkenntnis, von Herzen freuen können.

Dürfen wir die unbefangene, von keiner Parteidoktrin bedrohte Würdigung von Werken aus vergangener Zeit ebenfalls als Errungenschaft unserer Zeit buchen? Leider kann die Antwort nicht bejahend lauten. Die durch strenges Maßhalten geadelte, dank der unvergleichlichen Kunst der Bläser des Staatsopernorchesters auf das subtilste schattierte Aufführung der sog. Italienischen Sinfonie von Mendelssohn unter Kleiber hat zwiespältige Aufnahme erfahren. Auf Stimmen, die eine Mendelssohnsche Sinfonie grundsätzlich ablehnen (aus Gründen, die mit musikalischer Ästhetik nichts zu tun haben) braucht man keinen Wert zu legen. Sie richten sich selbst. Von einem wirklich durchgebildeten Musiker wird man verlangen müssen, daß er der Noblesse der Erfindung, der absoluten Formbeherrschung (die mit Formalismus nicht zu verwechseln ist) und der durchsichtigen Faktur meisterlicher Art, wie sie einer Mendelssohnschen Partitur eigentümlich sind, gerecht wird. Kristallene Klarheit der Form und des Satzes, wie sie Mendelssohn zum zweiten Wesen geworden ist (zu dessen wärmsten Bewunderern bekanntlich ein Robert Schumann gehört hat), sollte man in einer Zeit, deren Kinder sich bereits anschickten, mit dem Chaos zärtliche Beziehungen anzuknüpfen, zu würdigen wissen.

Steht in dem Werke Mendelssohns Wollen und Können in harmonischem Ausgleich, so erblicken wir die Tragik Gustav Mahlers in dem verzweifelten Bemühen, seinen Schöpfertraum von einer Weltanschauungsmusik in Gestaltungen von zwingender Größe zu verkörpern. Wenn Mahlers Neunte Sinfonie, in deren Scherzo und Rondo der Leerlauf der Phantasie bekanntlich zur Katastrophe wird — sie erhebt sich nur in den langsamen Sätzen gelegentlich zur Höhe

wirklicher Erfindung — in Berlin jetzt zwei Aufführungen erfahren hat, so darf ich über diese hier wohl zur Tagesordnung übergehen: Es konnte weder der starken Dirigentenleistung Otto Klemperers noch der sorgfältig vorbereiteten und im Klange abgestuften Wiedergabe unter Heinz Unger gelingen, über die Zwiespältigkeit und Brüchigkeit dieser Musik der großen, aber unerfüllbaren Intentionen hinwegzutäuschen. (Aus Gründen der Personalunion — Klemperer dirigierte vor kurzem in einem Sinfoniekonzert der Volksbühne Bruckners VIII. Sinfonie — sei hier zugleich festgestellt, daß diese Aufführung, der ich nicht beiwohnen konnte, nach allgemeinem Urteil in der eindrucksvollen Wiedergabe des Adagio ihren künstlerischen Höhepunkt gefunden hat).

Den Reigen der sinfonischen Veranstaltungen der letzten Wochen abzurunden, machen wir im Blüthnersaal Halt, der Stätte, die den Konzerten des Berliner Sinfonieorchesters dient. Der neue Dirigent, Oskar Fried, hat sein Temperament, das sich in früheren Jahren gern in explosiven Dirigierbewegungen Luft machte, inzwischen in Zucht genommen, ohne die vollkommene „Befriedung seines eruptiven Naturells erzwingen zu können. Beethovens zweite Sinfonie mußte sich in den lebhaften Sätzen allzu gestraffte Tempi gefallen lassen, wie denn der Dirigent seiner Neigung zu derbem Draufgängertum noch energischer die Zügel anlegen sollte. Sein Temperament ungehemmt loszulassen, gab Herrn Fried übrigens die Aufführung der „Feuervogel-Suite“ von Stravinski — sie gehört zu den Primitien Herrn Igors — reichlich Gelegenheit. Mit der unsagbaren Brutalität der „danse infernale“ vermag die elementare Rhythmik des Werkes, das noch zu den „maßvolleren“ Ausartungen moskowitischer Hemmungslosigkeit gehört, nicht zu versöhnen. Ein Teil des Publikums, der sich in dem Gedanken, sich „modern“ und der zynisch-brutalen Klangorgie aufgeschlossen zu gerieren, ersichtlich sielte, begrüßte just den menschenfresserischen Lärm dieses dritten Satzes mit besonders geräuschvollem Beifall.

Repräsentiert Oskar Fried gewissermaßen den fortschrittlichen Dirigenten des Berliner Sinfonieorchesters, so hat es Peter Raabe (Aachen) übernommen, eine Reihe von Klassikeraufführungen des Orchesters zu leiten. Er vereinigt in sich das Verantwortungsgefühl und die unaufdringliche Sachlichkeit eines Dirigenten, dem das Werk alles, die eigene Person nichts gilt. So ist er — seine von Harmonie getragenen Aufführungen von Werken Haydns und Mozarts bezeugen es —der rechte Mann am rechten Platz.

Austriaca

Von Emil Petschnig

Unter höchst ungünstigen wirtschaftlichen Auspizien setzt die neue Konzert- und Theatersaison ein, und gleich am Beginne steht wie ein Menetekel der neuerliche Zusammenbruch der seit Jahren von allerlei Krisen geschüttelten Volksoper nach einmonatiger Spieldauer. Direktor Gruder-Guntram schreibt das Debakel der Interesselosigkeit des Publikums zu, jedem halbwegs Einsichtigen aber war es von vornherein klar, daß das inaugurierte Starsystem mit seinen hohen Kosten und daraus folgenden hohen Eintrittspreisen in den jetzigen Zeiten der Geldknappheit das denkbar verfehlteste ist. Die Zugkraft M. Bohnens erwies sich als fast Null, und die sog. „volkstümlichen“ Vorstellungen bei billigem Entrée leierten abermals die schon zum Überdruß gehörten Opern wie „Martha“, „Czar“ usw. ab; Werke, die man heute noch wohlfeiler, noch bequemer durchs Radio daheim, sogar im Bett, genießen kann, und zwar sogar mit denselben Kräften wie im Theater. Wo soll da ein Anreiz herkommen, Vorstellungen zu besuchen, der anderen Ablenkungen vom künstlerischen Genuß als: Kino, allerlei Sportbetätigung usw. gar nicht zu gedenken. Sänger, Bühnenleiter, wohl auch konzertierende Künstler untergraben geradezu infolge dieses Nebenverdienstes durch Mitwirkung bzw. Erlaubnis zu derselben bei solchen Aufführungen auf Entfernung, ihre eigentliche Existenz, außer sie gehen endlich daran, sich um anderweitige, dem Radio nicht oder noch nicht zugängliche Attraktionen umzusehen.

Jeder Geschäftsmann weiß, und die ständig wechselnden Kleidermoden tun es u. a. dar, daß man den Leuten stets Neues bieten muß, um es zum Kaufen zu animieren. Nur in unseren Theaterkanzleien glaubt man, jahrzehntelang mit den gleichen drei Dutzend Opern auskommen, sie höchstens durch prominente Besetzung schmackhafter machen zu können. Schon 1864 schrieb Smetana über dieses System: „Man klagt über die geringe Beteiligung des Publikums, und das nicht mit Recht. Das Publikum ist immer bereitwillig und opferfreudig, wo ihm etwas Gutes dargeboten wird. Das hat sich immer und überall bestätigt und das wird sich auch in Hinkunft bestätigen, wenn man nur auf den rechten Weg einlenkt. Aber zu verlangen, daß es immer und immer wieder Opern hören soll, die es schon über 30 Jahre hört, und dies nur aus bloßer Opferbereitschaft oder nur deshalb, um diesen oder jenen Manrico, Edgar, diese oder jene Lucia oder Lukretia bewundern zu können, ist eine ganz eigentümliche Manier ... Die Pflege der heimischen Kunst ist die erste und schönste Aufgabe unserer Oper. Daß dies ihre Aufgabe, ja ihre Pflicht ist, darüber gibt es keinen Zweifel, und kaum wird sich jemand finden, der dies leugnen wollte ... Es ist eine bekannte Sache, daß Opernkompositionen heimischer Musiker auf der Welt sind und es ihrer so viele gibt, daß mit ihnen das Opernrepertoire einiger Jahre gefüllt werden könnte ... Es ist der einzige Weg, auf dem es möglich ist, die Ehre zu erringen, die unserer Nation als einer geborenen musikalischen Nation von ganz Europa gebührt und die im Interesse jeder Direktion mehr liegt und sich besser belohnt als die gegenwärtige stagnierende geisttötende Wirtschaft." Was der große tschechische Musikdramatiker als Kritiker zugunsten einer bodenständigen Bühne schrieb, gilt Punkt für Punkt auch von der deutschen, über deren Sterilität ferner ein R. Wagner sich zu seiner Zeit die Finger wund schrieb. Aber was die angeblich „unpraktischen", in Wahrheit jedoch allein fruchtbaren, weil noch in der Ferne liegende Möglichkeiten bereits voraus erkennenden Genies verkünden und als Schaffende in die Tat umsetzen, fand und findet bei dem Durchschnitt unserer Opernleiter leider keine Aufmerksamkeit und so bewahrheitet sich auch da in zahlreichen Fällen das alte Sprichwort: „Wer nicht hören will, muß fühlen".

Man sollte meinen, was im rezitierenden Drama, das überall einen weitaus frischeren, unternehmungslustigeren Zug aufweist, möglich ist, müßte auch auf der Musikbühne bis zu einem gewissen Grade erreichbar sein, doch fehlt es hier in erster Linie an der selbstsicheren persönlichen Initiative. Wohl hört und liest man von mancherlei Uraufführungen, die jedoch merkwürdigerweise durch die Bank wie Eintagsfliegen auf- und spurlos wieder untertauchen. (Wenn sie gut sind, warum hält man sie nicht im Spielplan; und sind sie schlecht, von Haus aus aussichtslos, warum verschwendet man dann in unverantwortlicher Weise Zeit und Mühe an ihr Studium?). Oder es fristen manche Werke ein Scheindasein im Rampenlichte, sei es dank der unausgesetzten Propagandatätigkeit von Verlagsanstalten, sei es infolge des Einflusses der ausgesprengten Suggestion, es bedeute eine künstlerische Ehrenpflicht, dieselben auch zu bringen, obschon erfahrungsgemäß mit einem finanziellen Erfolg nicht zu rechnen ist: eine angesichts der gegenwärtig allgemeinen prekären Situation im Theaterwesen sicherlich unangebrachte luxuriöse Auffassung von artistischer Moral, weil viele alte und neue Schöpfungen daneben unbeachtet bleiben, die solcher Förderung ebenso würdig wären und außerdem über weitaus stärkere Bühneninstinkte verfügen.

Zur Kategorie dieser Renommieropern für Direktoren gehört auch Mussorgskys „Boris Godunow", der, nachdem er vor etlichen Jahren schon über die Bretter der Volksoper gegangen war, nunmehr im Rahmen einer geschmackvoll stilisierten Inszenierung des als Gast die Regie führenden Herrn Mutzenbecher auch in der Staatsoper seinen Einzug hielt. Niemand wird die musikalischen Qualitäten genannter Oper übersehen, die namentlich in den Chören (diesem Stimmung verbreitenden Spezifikum russisch-beschaulicher Musikdramatik) und den paar volkstümlich-heiteren Momenten der Handlung (sofern von einer solchen überhaupt gesprochen werden kann) insbesondere deshalb liegen, weil sie sich geschlossener Formen bedienen, während das Übrige größtenteils instrumental untermalter Sprechgesang melancholisch-getragenen Charakters ist, der wohl den Eindruck uns fremd anmutender Gefühls- und Geisteszustände erweckt, leicht aber monoton und ermüdend wird. Schipper bot in den zwei Szenen des von

Gewissensbissen bis zum Wahnsinn gepeinigten Usurpators darstellerisch wie gesanglich eine packende Leistung, die Herren Schubert (als falscher Demetrius), Norbert (Warlaam), Mayr (Pimen), Hofer (Schinski), die Damen Born (Marina), Kittel (Wirtin), Paalen und Helletsgruber (als Kinder des Czaren) holten aus ihren Episodenrollen das Möglichste, der Chor hatte wieder einmal einen großen Tag, das Orchester unter Direktor Schalk wetteiferte an Glanz und Buntheit mit den auf die Musik abgestimmten Bühnenbildern — war doch das „Farbenhören" hier erstmals bewußt beim Entwerfen der Dekorationen zugrunde gelegt worden — und trotzalledem war der Liebe Müh verloren, der Effekt auf das Auditorium ein recht mäßiger, was nur wenige Wiederholungen voraussehen läßt. Cui bono? frägt da der Lateiner.

Ohne dieses freilich bequeme, aber geringen Gedankenradius verratende, der Mode gehorsame Nachahmen des bereits von andern Vorgemachten hätte man sich — wenn man schon russisch kommen wollte — z. B. Borodins (meines Wissens noch nie in deutscher Sprache aufgeführten) „Prinz Igor" annehmen können, der nicht undramatischer, eher lebendiger ist als „Boris Godunow", diesen an Exotik der Chöre und Tänze sogar noch übertrifft und mehrere wunderbare Arien und Ensemblenummern aufweist, deren bei aller melodischen und harmonischen Eigenart mehr westlich orientierte Architektur unserem Geschmacke um vieles näher steht. Wer aber hat vor lauter „Betrieb" heute Muße, sich um Kunst zu beümmern? Das Resultat ist, um nochmals Smetana zu zitieren, „stagnierende, geisttötende Wirtschaft".

Die gleiche Erscheinung ist auch im Konzertleben zu beobachten, wo die Programme nicht nur der Solisten, auch der großen Orchester- und Chorvereinigungen förmliche Orgien des oft und oft schon Dagewesenen feiern. Deshalb wurde das anläßlich ihres Wiener Besuches absolvierte „Lieder-Konzert" der Basler Liedertafel unter Dr. Hermann Suters Leitung als wahre Wohltat empfunden. Zwar litt der 1. Teil der Vortragsfolge etwas unter der Wahl allzuvieler sakraler Stücke, dann aber entfesselten spezifiisch schweizerische Kompositionen wie Hegars „In den Alpen", Nigglis „Zapfenstreich", ferner Volkslieder in Schwyzer und Ladinischer Mundart geradezu Begeisterungsstürme und rückten die dynamische und rhythmische Diszipliniertheit der Vereinigung ins beste Licht. Eine besondere Überraschung boten noch die im getragenen (Schuberts „Meeresstille") wie schalkischen Genre gleich hervorragenden Interpretationen der mit einer großen, volltönenden, samtweichen Altstimme begnadeten Maria Philippi aus Basel.

Schließlich sei noch einer Vorführung der heuer im Sommer in das ehemals kaiserliche Lustschloß Laxenburg bei Wien übersiedelten Schule Hellerau gedacht, die vornehmlich den Zweck hatte, ihre Lehrmethode und -erfolge den Interessenten, welche den großen Konzerthaussaal dicht besetzt hielten, durch Wort und Tat überzeugend zu demonstrieren. Die Befreiung der rhythmischen Gymnastik von den ursprünglichen Dalcrozeschen Absichten als bloßes musikpädagogisches Hilfsmittel, ihre Betätigung im althellenischen Sinne als Selbstzweck, wodurch außer physischer Körperkultur auch der Sinn für plastische Schönheit und Ausdrucksgewalt gefördert wird, ist nur mit unumschränkter Zustimmung zu begrüßen. Daher haben auch die elementaren Übungen und die rhythmischen Improvisationen am nachhaltigsten gewirkt. Weniger wollten mir die „Dirigierübungen" einleuchten, bei denen ein gewisser musikalischer Dilettantismus bemerkbar, vielleicht auch kaum zu umgehen ist. Jedenfalls kann die Anstalt mit ihrem Debüt äußerst zufrieden sein, und man wird ihren angekündigten rein künstlerischen Evolutionen mit Vergnügen und Spannung entgegensehen.

Zu den Musik- und Bilderbeilagen

Daß wir unsere Musik- und Bildbeilage Johann Christian Bach widmen konnten, verdanken wir dem liebenswürdigen Entgegenkommen Dr. L. Landshoffs, des Herausgebers der in diesem Heft (S. 666) angezeigten Sonaten dieses, des jüngsten der Söhne Bachs. Vorliegende Sonate, die aber bei weitem keinen vollen Begriff dieses genialen Komponisten gibt, findet sich nicht in der Peters-Ausgabe, so daß also die Kenntnis des Sonatenkomponisten Christian Bach noch um ein Stück bereichert wird. Die meisten anderen Sonaten sind auch ausgedehnter, weisen auch wieder andere Satzarten oder Satzanordnung auf; immerhin ist Zweisätzigkeit nicht selten. Ohne weiteres wird das weltmännische Wesen und die innere Einheitlichkeit dieses Komponisten bewußt werden; doch möchten wir den Leser die Bekanntschaft ganz allein machen lassen. Dabei möge er aber ja auch die übrigen Sonaten heranziehen.

An den bisher bekannten Bildern Johann Christians war von diesem Manne wenig zu erkennen. In dem Porträt des großen englischen Malers Gainsborough tritt er uns aber mit einer Gegenständlichkeit entgegen, daß wohl jeder zu ihm ohne weiteres Beziehungen erhält; zudem handelt es sich um eines der schönsten Musikerbildnisse überhaupt. Der Entdecker dieses bis dahin unbekannten Bildes — es ist auch den Sonaten der Peters-Ausgabe beigegeben — ist ebenfalls Landshoff, nur müssen wir uns leider versagen, die interessante und recht mühsame, uns von Landshoff ausführlich mitgeteilte Geschichte der Entdeckung zu erzählen. Nur so viel, daß auf Grund dieser Darlegungen nicht im mindesten daran gezweifelt werden kann, daß man es wirklich mit dem geschichtlich beurkundeten Bildnis Christians zu tun hat. Welch weltmännisch, überaus modern berührender Mensch tritt uns da gegenüber. Alles ist — man möchte sagen, wie in den Werken — innerlich gerundet, auch abgeschliffen, von der Eckigkeit des großen Vaters findet sich nichts mehr, und doch lassen sich an der oberen Gesichtspartie — die untere ist ganz anders — unverkennbare Familienähnlichkeiten erkennen. Daß wir doch auch Sebastian durch das Auge eines großen Malers schauen könnten.

Über Franz Schmidt siehe den Artikel. — Fritz von Bose, Konzertpianist, langjähriger Professor für Klavierspiel am Leipziger Konservatorium und auch als gediegener Komponist aus der Schule Carl Reineckes hervorgegangen, feierte am 16. Oktober seinen 60. Geburtstag, zu dem, wenn auch etwas nachträglich, unsere Zeitschrift dem trefflichen Künstler die besten Glückwünsche entbietet.

* * *

Einige kleine Richard-Strauß-Anekdoten

die aber den Vorzug haben, wahr zu sein — denn wir haben sie von einem Musiker, der sie selbst erlebte — möchten wir unsern Lesern nicht vorenthalten. Bekanntlich dirigiert Strauß höchst ungleich, heute, gut aufgelegt, wie ein junger Gott, morgen, gleichgültig gegen fremde wie eigene Werke, mit halber Geistesabwesenheit. So auch in Proben; das eine Mal entgeht ihm nicht das geringste, das andere Mal stellt er sich halb taub, vielleicht an eine neue Komposition denkend. Weiterhin wird nicht so ganz unbekannt sein, daß Strauß, so er gut bezahlt wird, auch an Orten dirigiert, wo er ganz ungenügende orchestrale Verhältnisse antrifft. So dirigierte er einmal an einem kleineren Ort, in dem für eine halbwegs einwandfreie Ausführung seiner eigenen schwierigen Werke auch nicht im mindesten die Bedingungen vorhanden waren. In der Probe klangs scheußlich, Strauß zuckte mit keiner Wimper. Abends, nach dem üblichen „glänzenden" Erfolg, Strauß zu den Musikern: „Meine Herren, ausgezeichnet haben Sie gespielt, mindestens wie meine Berliner Kapelle." Das Schönste war dabei, daß es die Musiker wirklich glaubten.

Ein andermal probte er in einer sehr großen westdeutschen Stadt in einer, durch einen besonderen Umstand hervorgerufenen, miserabeln Laune drei Stunden lang mit einer derartigen Erbitterung, daß die Musiker kaum zum Schnaufen kamen. Nach der zweiten Stunde meldet sich der erste Hornist: „Herr Kapellmeister, ich dächt, wir sollten eine kleine Pause eintreten lassen. Zudem haben wir gestern die Walküre gehabt." „Was, Walküre", ruft Strauß; „die Walküre ist bei uns in Berlin Spieloper. Weiter!"

Neuerscheinungen

Béla Bartók: Das ungarische Volkslied. Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien. Mit 320 Melodien. Gr.-8°, 236 und 87 S. Erschienen in „Ungarische Bibliothek für das Ungarische Institut" an der Universität Berlin. Walter de Gruyter & Co., Berlin & Leipzig 1925.

Robert Haas: Gluck und Durazzo im Burgtheater (Die Opera Comique in Wien). 8°, 216 S. Mit Bild und Notenbeigaben, Amalthea-Verlag, Zürich-Wien-Leipzig 1925.

Max Brod: Leos Janáček. Leben und Werk. 8°, 67 S. Wiener Philharm. Verlag, Wien 1925.

Dr. Alfred Orel: Anton Bruckner. Das Werk, der Künstler, die Zeit. Gr.-8°, 255 S. Mit 4 Bildertafeln und zahlreichen Notenbeispielen. A. Hartlebens Verlag, Wien und Leipzig 1925.

Dr. Frank Bennedik: Geschichtliche und psychologisch-musikalische Untersuchungen über die Tonwortmethode von Eitz. 8°, 56 S. Zweite verbesserte Auflage. Julius Beltz, Langensalza 1925.

Musikal. Jugenderziehung: Eine Sammlung von Aufsätzen von Hans Enders, Dr. Kurt Rotter und Gustav Moißl, erschienen in „Musikpädagogische Abteilung", Heft 9 der Bücherei der „Quelle" (Sonderabdruck aus Jahrgang 1923 und 1924). 8°, 43 S. Deutscher Verlag für Jugend und Volk, Wien I., Burgring 9.

Paul Bekker: Wesensformen der Musik. 8°, 24 S. Veröffentlichung der Novembergruppe. Benedict Lachmann, Buchhandl. u. Verlag, Berlin W 30. Bayerischer Platz 13/14.

Deutscher Musiklehrerkalender: Praktisches Gebrauchs- und Nachschlagebuch für die wirtschaftl. und geistigen Interessen des Musiklehrerstandes unter Mitarbeit des Reichsverb. d. Tonk. u. Musiklehrer. Herausgeg. v. Richard Krentzlin. Kl.-8°, 263 S. H. R. Krentzlins Unterrichtsverlag, Berlin-Lichterfelde. — Außer dem üblichen Kalendarium, einem täglichen Stunden- und Merk-Kalender und sonstigen praktischen Rubriken enthält der Kalender noch Aufsätze von Arnold Ebel und Maria Leo über den preuß. Musikunterrichtserlaß und die Versicherungspflicht der Musiklehrer, eine ziemlich willkürliche Anzeige von Neuerscheinungen, sowie ein Verzeichnis musikal. Institutionen u. a., wie Stiftungen, Verbände, Bibliotheken usw. Daß unter „Bibliotheken" lediglich die Musikabteil. der Berliner Staatsbibliothek und die Bibliothek des Berliner Tonkünstlervereins angeführt sind, berührt denn doch etwas humoristisch. Sollte der Kalender nur eine Berliner Lokalangelegenheit sein? Unter „Musikzeitungen" fehlt die Z. f. M., Anbruch usw., Provinzblätter sind aufgeführt, und auch sonst fehlt es nicht an Liederlichkeiten. Ebenfalls nach sonderbaren Grundsätzen scheint die Rubrik „Berühmte Musiker" zusammengestellt zu sein. Man findet hier Männer wie Victor Neßler, R. Genée, Jadassohn u. a., während Schein, Eccard, Buxtehude, Monteverdi, Viadana, C. Frank, Purcell, A. Scarlatti, M. Haydn, Kuhnau, Piccini, Salieri, Keiser, Stamitz, Zumsteeg, E. T. A. Hoffmann, Reichardt (Ries), Herold, Herzogenberg, K. Zöllner, Draeseke, Sjögren Tinel, Reinecke, Leoncavallo, Mussorgsky u. a. fehlen. So etwas nennt sich Musiklehrer-Kalender. Musiklehrer, sorgt für eine Eurer würdige Vertretung!

A. Niggli: Franz Schubert. kl.-8°, 133 S. Neue revid. und ergänzte Ausgabe 1925 des 10. Bds. der „Musikerbiographien", Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig.

Richard Wetz: Franz Liszt. kl.-8°, 114 S. 4. Band der Musikerbiogr. Ebenda.

F. W. Franke: Joh. Seb. Bachs Kirchenkantaten. Mit einer Einführung in ihre Geschichte, ihr Wesen und ihre Bedeutung herausgeg. kl.-8°, 85 S. Nr. 6565 von Reclams Universalbibl. F. W. Franke ist der bekannte Organist der Gürzenichkonzerte. In dem Büchlein werden 22 Kantaten kurz und trefflich besprochen. Gerade Chordirigenten werden die Ausführungen sehr willkommen sein.

K. Lichtwark: Die drei Orgeln in St. Marien zu Lübeck. Eine Beschreibung mit 4 Bildern und Angabe der früheren und jetzigen Disposition eines jeden Werkes. 8°, 16 S. Gebr. Borchers, G. m. b. H., Lübeck.

Josef Lorenz Wenzl: Kamillo Horn. Ein Künstlerbild. 8°, 38 S. Verlag „Am Brunnen", Lilienfeld i. Österr.

Leo Liepmannssohn Antiquariat, Berlin. Katalog 213 u. 214. Musikerbibl. und Musikgeschichte z. T. aus den Büchereien von Hermann Kretzschmar † und Emil Vogel †.

Prof. Dr. L. Schiedermair: Der junge Beethoven. 8°, 511 S. mit 20 Tafeln, 3 Faksimiles, zahlreichen Notenbeispielen und 2 bisher unveröffentlichten Werken B.'s. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig.

Alfred Holtmont: Die Hosenrolle. Variationen über das Thema „Das Weib als Mann". 8°, 247 S. mit 93 Bildbeigaben, einem Literaturverzeichnis, Bilder-, Personen- und Sachregister. Meyer & Jessen Verlag, München.

Besprechungen

HELENE RAFF, Joachim Raff: Ein Lebensbild. Deutsche Musikbücherei Nr. 42, 8°, 288 S. Gustav Bosse, Regensburg 1925.

Endlich ist uns die dringend notwendige Biographie Joachim Raffs geschenkt worden, verfaßt von seiner als Schriftstellerin bekannten Tochter Helene Raff. Die Notwendigkeit besteht darin, daß man über diesen Komponisten — mag er auch seit langem völlig zurücktreten — unbedingt einmal Näheres erfahren mußte, um sich über dieses kompositorische Phänomen — denn ein solches ist Raff sogar ausgeprägt — einigermaßen klar werden zu können. Und dazu bedarf es der biographischen Unterlagen. Diese, nichts mehr aber auch nichts weniger, hat uns die der Musik fernstehende Verfasserin wohl geradezu einwandfrei gereicht. Man lernt, was zunächst wichtig ist, die Eltern kennen und es ergibt sich da, daß für die eigenartige Mischung von außergewöhnlichem Künstlertum und einer nüchternen, trockenen Bürgerlichkeit in Raffs Wesen der sehr ungleiche Bund der Eltern einen Hauptgrund abgibt. Die künstlerische, sich gelegentlich phantastisch überschlagende Ader hat Raff von seinem — württembergischen — Vater, in dem aber zugleich eine Dosis nicht angenehmen Schulmeistertums steckt, die Nüchternheit aber von seiner — schweizerischen — ganz und gar prosaischen Mutter. Das rein musikalisch-kompositorische Talent Raffs ist phänomenal gewesen und dürfte vielen zu denken geben. Einen eigentlichen musikalischen Unterricht hat er nicht empfangen, auch wuchs er in nichts weniger als musikalischen Verhältnissen auf. Trotzdem sendet er als ganz junger Mensch Kompositionen an den in rein musikalischer Beziehung vielleicht strengsten damaligen Beurteiler, an Mendelssohn, der sie derart tadellos findet, daß er Raff sogar einen Verleger verschafft. Man kann da nicht anders sagen, als daß Raff die tonkünstlerische Sprache so etwas wie angeboren war. Außer Telemann im 18. Jahrhundert hat es auch wohl keinen Musiker gegeben, der so leicht und massenhaft, dabei aber technisch vollendet arbeitete. Auch der Mensch Raff gibt manches zu denken. Doch wollen diese Zeilen lediglich auf die wichtige Publikation und die mit ihr verbundenen interessanten Probleme hinweisen. Für fähige Doktoranden gäb's da manches zu holen. A. H.

LUDWIG SCHEMANN: Cherubini. gr. 8°, LVIII und 774 S. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1915.

Auf dieses Werk haben die Verehrer Cherubinis schon lange gewartet, und nun es da ist, bereitet es wohl den meisten eine kleine Enttäuschung. Und zwar deshalb, weil der große Umfang und eine nicht unbeträchtliche Schwerfälligkeit der Ausdrucksweise nicht ganz im Verhältnis zu den Resultaten stehen. Wer R. Hohenemsers weit um die Hälfte kleineres (bei Breitkopf & Härtel erschienenes) Werk über den großen italienischen Musiker kennt, wird gestehen, daß er durch Schemann wohl um viele Einzelheiten, nicht aber um Grundsätzliches bereichert wird, und wer im engsten Rahmen über Ch.s Bedeutung sich klar werden will, wird Spittas, von Schemann S 704ff. mitgeteiltes „Gutachten" mit Staunen lesen: daß es nämlich möglich ist, alles Wesentliche über Ch. auf ein paar Seiten meisterhaft zusammenzudrängen. Künstlerisch ragt Hohenemsers Arbeit vor allem deshalb weit stärker vor, weil eine Unmenge von Notenbeispielen dem Leser in die Augen springt und er dadurch vor allem einmal von Ch.s Thematik ein Bild erhält, während Sch. sich mit einer Anzahl beigegebener, an sich natürlich überaus willkommener Bruchstücke begnügen muß. Denn das Fatale der großen Musikbiographien der Deutschen Verlagsanstalt (früher Schuster und Löffler) besteht in ihrem völligen Verzicht von in den Text gestreuten Notenbeispielen, so daß dringend zu wünschen ist, der Verlag breche mit diesem System. Z. B. Leichtentritts „Händel" hätte einen ganz anderen Wert, träte Händel auch in Notenköpfen dem Leser entgegen. So werden, um nur ein Beispiel zu nennen, Sch.s Ausführungen über die komische Jugendoper Ch.s Lo sposo di tre, erst wirklich überzeugend, wenn man sich mit den vielen Notenbeispielen in Hohenemsers Biographie beschäftigt; man ist da tatsächlich äußerst gespannt auf die in Dresden bevorstehende Erstaufführung. Denn offenbar hat hier Ch. aus dem italienischen Volks-, besser Gassenliederschatz geschöpft, eine Frische und Unmittelbarkeit sprüht einem entgegen, daß anzunehmen ist, diese Musik wirke auch heute noch. Sehr gespannt durfte man sein, Beethovens künstlerisches Verhältnis zu Cherubini dargestellt zu finden. Sch. tut dies im Anhang ausführlich, aber gerade was man sucht, fehlt. Es kann diese höchst nötige Arbeit auch einzig und allein von einem ganz durchgebildeten Fachmann geleistet werden, der Sch. nicht ist und auch nicht sein will. Es müßte exakte Arbeit geleistet werden, denn Beethoven ist Ch. sehr stark verpflichtet.

Wir wollen keineswegs ungerecht sein; dazu steht uns auch die Person des auch auf anderen Gebieten hochverdienten Verfassers zu hoch. Wir bewundern auch hier seinen Fleiß und Idealismus wie auch seine große Sachkenntnis; und da wir uns immer zu den wirklichen Verehrern Ch.s gezählt haben, wünschen wir sehnlichst, daß dieses Werk einen Wendepunkt in der heute fast platonischen Stellung zu Ch. bedeute. A. H.

THEODOR SOLUS: Die Mystik in Wagners Lohengrin. „Zum Licht"-Verlag, Bad Schmiedeberg (Bez. Halle).

Die kleine Broschüre, auf deren theosophische Einstellung ich als Nicht-Theosoph weiter nicht eingehen will, beleuchtet in 3 Kapiteln in einer auch dem Außenstehenden durchaus verständlichen Weise den symbolischen Gehalt des Lohengrinstoffes, die Beziehungen zur Gedankenwelt der Mystiker von den Indern bis zu Jakob Böhme, Novalis und den Neueren, den Kern des „Lohengrin-Geheimnisses" (d. i. die tiefere Bedeutung des Schweigegebotes vom Standpunkt des Mystikers), und endlich unter Heranziehung der alten Sage von Amor und Psyche den Grund, warum Wagners Oper tragisch enden mußte

Dr. H. Kleemann

B. KOCH: Der Rhythmus, Untersuchungen über sein Wesen und Wirken in Kunst und Natur und seine Bedeutung für die Schule. (Fr. Manns Pädagogisches Magazin, Heft 858) 90 S. 1922. Langensalza, H. Beyer & Söhne.

Das Buch macht sich zur Aufgabe, die Wichtigkeit des heute noch manchmal vernachlässigten Rhythmus darzulegen. In den ersten Kapiteln werden die grundlegenden Ansichten von K. Bücher und J. Dalcroze kurz auseinandergesetzt und die Bedeutung des Rhythmus für Musik, Poesie, bildende Kunst und Leben geschildert. Die Kürze mag mitverschulden, daß in den kritischen Bemerkungen gegen Stumpf, Bode, Bücher u. Dalcroze manches nicht recht überzeugend wirkt.

Den zweite Hauptteil bildet die Darstellung, wie die Lehre vom Rhythmus im Schulunterricht zu verwenden ist. Turnen, Schulgesang, poetischer und grammatischer Unterricht, Rechnen, Religionsunterricht, Biologie, Heilpädagogik werden in je einem Abschnitt behandelt. Die Lektüre ist für den Lehrer jeder Schulgattung und jedes Faches anregend und nützlich. Dr P. Mies-Köln

ERNST RABICH: Musikgeschichtliche Prüfungsaufgaben. Ein Wegweiser für ihre Behandlung. 8°, 38 und 45 S. Heft 68 und 70 des Musikalischen Magazins, Hermann Beyer & Söhne, Langensalza 1923 und 1924.

In den beiden Heftchen kommen Themen wie „Die Entwicklung der Oper — der Sonate — des deutschen musikal. Liedes", „Bach und Händel, eine Parallele" u. a. mehr zur Behandlung. In diesen Musteraufsätzen findet man aber allerlei Anfechtbares. Wenn wir z. B. lesen: „Das gesungene lyrische Gedicht ist ein Lied im musikalischen Sinne", so wird wohl kaum einer klüger sein als vorher, oder, an anderer Stelle: „. . . ganz kritiklos war Schubert doch nicht" und „das Musikdrama Glucks zur Vollendung zu bringen war Rich. Wagner vorbehalten" u. a., so wird man heute darüber den Kopf schütteln. Und so bedarf es immerhin eines kritischen Kopfes, um die, im übrigen geschickt abgefaßten und manche gute Bemerkung enthaltenden Studien mit dem beabsichtigten Nutzen zu lesen. W. W.

ERNST RABICH: Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Konzertwesens. 8°, 41 S. Musikal. Magazin, Heft 69. Hermann Beyer & Söhne, Langensalza.

Der Verfasser gibt hier eine Schilderung des Werdeganges der Gothaer Liedertafel. Aus seiner 40jährigen Tätigkeit als Dirigent derselben weiß er allerlei Interessantes, Amüsantes, aber auch reichlich Unnötiges zu berichten. Am meisten dürfte Rabichs Zusammenarbeiten mit Künstlern, wie Reger, Burmeester, Anton Schott u. a. interessieren. Gelegentliche Vorkommnisse werfen bezeichnende Streiflichter auf das Konzertwesen der Vorkriegszeit.

W. W.

GEORGE ARMIN: Der Modegesanglehrer oder: Vom Wahne des Gesangsschülers. Ein Kulturdokument. Mimir-Verlag. Stuttgart 1925.

G. BRAUN: Die musikalische Erziehung zum Stimmkrüppel im Spiegel natürlicher Stimmkultur. Ebenda.

Wenn ein Verfasser in einer Schrift am Schlusse seine eigene Lehrweise als „die" Wahrheit in den Olymp erhebt und in dieser selben Schrift sich zur schärfsten Aburteilung der gesamten Mitwelt seines Gebietes ermächtigt fühlt, — wenn er innerhalb dieses Strafgerichtes unterschiedslos leeren Propagandaschriften und ernst forschenden sachlichen Werken die gleiche Absicht betrügerischer Reklame und windigen Schülerfangs unterlegt: so liegt es allzu nahe, ihn selbst hinter dem Busch zu suchen, hinter dem er Andere vermutet. Ist es Armin wirklich ernst um seine Ideen, so sollte er in künftigen „Kulturdokumenten" den Anstrich von Heilsbringertum („Fingerzeig Gottes" usw.) lieber vermeiden. Man wird sonst fortfahren, über ihn zu lächeln. Und das wird denen leid tun, die auch aus fanatischer Einseitigkeit das begrenzt Richtige herauslesen können.

G. Braun wandelt in den Fußtapfen Armins. Sieht man ab von dem Kampfgeschrei, der befehlsgeberischen Geste und der allzu auffälligen Unkenntnis musikalischer Benennungen (Phrasierung und Agogik werden verwechselt; portamento, staccato, martellato der Dynamik eingereiht usw.), so enthält diese Schrift eines Lehrers für den Schulgesang einige lebensvolle Hinweise, die bei starker Beschneidung ihres alleinseligmachenden Charakters manch praktische Anregung geben können.

Franziska Martienßen.

PAUL KLETZKI: Streichquartett, op. 1. Fantasie c-Moll für Klavier zweihändig, op. 3. Sonate D-Dur für Klavier und Violine, op. 12. Verlag N. Simrock, Berlin.

Mit gediegenem technischen Können und hochentwickelter kombinatorischer Gestaltungsgabe geschriebene, ernste Musik. Die Verarbeitung des thematischen Materials geschieht mit Phantasie und Temperament, ja oft geradezu mit jugendlichem Überschwang. Diesen sehr fesselnden positiven Eigenschaften steht einstweilen allerdings noch eine gewisse Schwäche der Erfindung gegenüber. Innere Zwiespältigkeit ist die Folge: neben Abschnitten von schönem rhetorischen Schwunge steht recht dünne Lyrik. Trotz solcher Ungleichwertigkeiten lohnt die Beschäftigung mit den Kompositionen, deren klangvoller Satz und recht dekorative Lebendigkeit auch bei öffentlichen Aufführungen wirksam sein dürfte. Das Streichquartett ist eine glänzende Talentprobe. Von da bis zu dem op. 9 ist ein beträchtlicher Fortschritt zur Verselbständigung erkennbar. Lieder, Klavierstücke und eine Sinfonietta für Streichorchester liegen auf dem Wege. Die thematische Arbeit ist konzentrierter, die Harmonik freier und reicher geworden. Die Edwin Fischer gewidmete Fantasie stellt an die Handfertigkeit und das Gestaltungsvermögen des Spielers die höchsten Anforderungen. Auch die Sonate ist darin anspruchsvoll. Ihre Ecksätze, der abschließende ist eine Passacaglia, sind prächtig gesteigert. Das den Scherzosatz vertretende Intermezzo, im $^6/_8$ Takt pp dahinhuschend, bleibt etwas sehr konventionell. Schön empfunden ist dagegen der langsame Satz. Er ist auch das Hauptargument, wenn auf Kletzki größere Hoffnungen gesetzt werden, als sie eine lediglich formale Begabung, sei sie auch noch so ausgesprochen, zu erfüllen vermöchte.

Hugo Sočnik

AUGUST REUSS: „Fantasie A-Moll für zwei Klaviere", Werk 42. Verlag Tischer u. Jagenberg, Köln a. Rh.

(Zur Aufführung sind zwei Exemplare notwendig.)

Dieses groß angelegte und tief und warm empfundene Werk, welches Joseph Pembaur und dessen Gattin gewidmet und von diesem Künstlerpaar in verschiedenen Großstädten (z. B. München) mit bestem Erfolge gespielt worden ist, stellt keine buntscheckige bravouröse Fantasie dar — ein großer Vorzug! Es ist urgesundem expressivem Schöpferwillen, der sich in dem machtvoll gesteigerten Schlußteil (Morgenglocken) willig auch impressiven Eindrücken hingibt, entsprungen. Über dem Ganzen aber schwebt die Harmonie einer im Sturme des Lebens, im Kampfe mit den Schicksalsmächten, in der Treue auf die eigene Kraft geläuterten und gereiften Kunst- und Weltanschauung. Dieser Gedanke kommt auch in dem vorangestellten Motto poetisch zum Ausdruck. Keine billige Programmusik.! Plastik der Themen, melodischer Empfindungsreichtum, rhythmische Spann- und Prallkraft, fesselnde, weise durchdachte Harmonik, kontrapunktische Meisterschaft und eine zielsichere, tief im Psychischen wurzelnde, alle staubigen Schul- und Buchregeln glücklich überwindende Formengebung, verbunden mit einem blühenden Klaviersatz, welcher dem Klangreichtume der Tastatur intimst abgelauscht ist, verleihen dem Werke einen hohen Adel künstlerischer Vollwertigkeit und stellen es auf dem weniger reich bebauten Gebiete der Literatur für zwei Klaviere an einen exponierten Platz.

Seywald, Mainburg

WALTER NIEMANN: Heitere Sonate op. 96 Ein Bergidyll op.100. N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Man würde, auch wenn der Autor nicht genannt wäre, ihn sofort erraten. Die graziöse Sonate mit ihrer Spielfreudigkeit, das mehr besinnlich angehauchte Bergidyll, eine Reihe klangschöner Variationen über eine behagliche Hirtenweise (sie klingt an einen bekannten Choral an), tragen die unverkennbaren Züge der Niemannschen Muse und werden als Gaben einer „menschenfreundlichen" Kunst, (wie ein Ausdruck H. Kretzschmars lautet), allgemein willkommen sein.

Dr. H. K.

HANS BULLERIAN, Sextett Ges-Dur op. 38 für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier. N. Simrock, Berlin—Leipzig.

Bullerian kümmert sich nicht um Richtungen und moderne Problematik, er gibt sich einfach seinem echten Musikantentum hin und schreibt eine Musik, die aus dem Inneren quillt und darum auch dem Hörer etwas zu sagen hat. Er kann das, denn er hat Einfälle und weiß ihnen die entsprechende Form zu geben. In ihm lebt noch die Klangschwelgerei der Romantik, Einflüsse des Impressionismus verleihen seiner Tonsprache eine besondre farbige Note.

Dr. H. Kleemann.

WALDEMAR v. BAUSSNERN: Instrumental-Suiten. 1. für Violine und Klavier. 2. für Flöte und Klavier. 3 für Klarinette und Klavier. Chr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Baußnern bezeichnet als Zweck, hiermit Werke für die „reifere Mittelstufe" zu bieten, „in denen das Klavier neben dem Solo-Instrument in thematischer und technischer Beziehung eine ebenbürtige Stellung behauptet". Es wäre ein Irrtum, wenn sich wirkliche Künstler dadurch abhalten ließen, sich mit den Suiten zu beschäftigen, denn sie sind sehr geeignet, konzertmäßige Wirkung zu erzielen, und in der Beurteilung der technischen Schwierigkeit ist der Autor wohl einigermaßen optimistisch. Jedenfalls ist sie immerhin derart, daß halbfertige Schüler den Stücken nicht erschöpfend beikommen dürften. Die oft einen improvisatorischen Zug aufweisende Musik zeichnet sich durch farbige Harmonik aus. Ohne aus einem vulkanisch glühenden Temperament zu stammen, strahlt sie eine wohltuende gleichmäßige Wärme aus. Die schwung-



Joachim Raff

Joachim Raff in der „Deutschen Musikbücherei":

Band 42: Helene Raff. „Joachim Raff". Biographie. Gebunden Gm. 4.—

Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1922. Gebunden Gm. 2.—

vollen Finalsätze tragen dazu bei, sie für beide Spieler zu dankbaren und lohnenden Aufgaben zu gestalten. Dr. H. Kleemann.

WALDEMAR VON BAUSSNERN: Die himmlische Orgel, Text von Richard von Volkmann (aus „Träumereien an französischen Kaminen"). Sinfonische Legende für Bariton oder Alt, kl. Orchester u. Orgel u. Pianoforte. Verlag Rob. Forberg, Leipzig.

Eine sinfonische Dichtung, bei welcher der Hörer weniger als sonst zu raten hat, da die Singstimme ihm den Text vermittelt oder zu vermitteln sucht. Die Rolle des Sängers ist dabei keine beneidenswerte, da er ständig in Gefahr ist, vom begleitenden Apparat erdrückt oder wenigstens in den Hintergrund gedrängt zu werden, und da der modus cantandi sich durchaus als Sprechgesang, weitab von jedem lyrischem Schmelz, infolge der vielen Ganztonreihen sogar hier und da fast prosaisch und mager gibt. Die Konzeption des Ganzen ist allerdings glänzend. Baussnern strömen die Gedanken nur so zu, und er schwelgt förmlich in Schaffung präzis formulierter Themen, die, sich in unaufdringlicher, wie selbstverständlicher Weise als Träger der ganzen Aktion einstellen. Freilich gehört ein guter Spürsinn und eingehendes Studium der Komposition dazu, um die feine thematische Arbeit zu erkennen und zu würdigen. Daß Baussnerns Stil sich allmählich zur modernsten harmonischen Buntheit und rücksichtsloser Schroffheit entwickelt hat, ist allen bekannt, die seine hochbedeutenden Werke verfolgt haben. Th. Raillard.

BRUNO LEIPOLD: Geistliche Chorwerke, verlegt bei Ruh & Walser, Adliswil-Zürich. a) Jesus Nazarenus, Oratorium. b) Bethanien (Die Auferweckung des Lazarus), biblische Szene. c) Die Seligpreisungen, liturgische Feier. d) Zug der Kinder zum Christkind. Ein Weihnachtsoratorium für Kinder.

Der Schmalkaldener Kantor Bruno Leipold ist entschieden ein Kirchenmusiker, der etwas kann, der aber auch mit sicherem Blick erkannt hat, was der heutigen Musica sacra fehlt, besonders in kleineren Orten und auf dem Lande, wo man sich noch die Pflege kirchlicher Musik angelegen sein lassen will, und wo man nicht die Auswahl an Kräften zur Verfügung hat, die dem Kantor in größeren Städten zu Gebote stehen. Auch hier gilt es Wiederaufbau zu betreiben, ganz besonders die Lust und Liebe am und das Verständnis beim Publikum für den Kirchengesang zu wecken. Und dazu bietet L. sehr geeignetes Material. Ganz besonders das abendfüllende 4teilige Oratorium Jesus Nazarenus, in dem er mit einfachsten Mitteln geradezu prächtige Wirkungen zu erreichen versteht, verdient mit vollem Recht weiteste Verbreitung. Die Singstimmen sind leicht sangbar und für Laiensänger gut faßbar gesetzt, die Begleitung des kleinen Orchesters zeigt bei aller Einfachheit eine vielseitige Ausgestaltung, daß einem schon beim Anblick der Partitur das Herz im Leibe lacht. Dazu ist das ganze Werk ein gewaltiges Crescendo von der lieblichen Weihnachtsmusik des Anfangs- bis zum Auferstehungsjubel des groß angelegten Schlußchores. Diese dramatische Wirkung dürfte noch besser gesteigert werden durch Verwendung eines nach dem Ende des Oratoriums hin sich allmählich an Sängern und Sängerinnen vergrößernden Chores, so daß also den letzten Teil ein etwa doppelt so stark besetzter Chor wie am Anfang singt. Das müßte einen glänzenden Abschluß geben. Alles in allem: ein für kleinere Kirchen ausgezeichnetes Werk!

Weniger umfangreich sind die übrigen angeführten Werke, doch kaum minder schön und praktisch in bezug auf ihre Verwendung. Fast alles daraus läßt sich gut als Kirchenmusiken einzeln verwenden, ein Vorteil, den jeder Kantor zu schätzen weiß.

Ein ganz eigenartiges Werk ist das Kinderoratorium: Zug der Kinder zum Christkind. Solche Musik, von Kindermund gesungen, muß einem das Herz warm machen. Rich. Paul.

WILHELM KEMPFF: op. 13. Sonate Cis-Moll für Violine allein. N. Simrock, Berlin.

Ein durchaus gediegenes, technisch nicht allzuschwieriges Werk, welches, wenn auch im Schatten Bachs und Regers stehend, volle Daseinsberechtigung besitzt. Der letzte Satz (Presto) mündet in eine prasselnde Trillerkette von 37 Takten, welche allerdings, um zu voller Wirkung zu kommen, für die Finger der linken Hand erhebliche Muskelkraft verlangt. Rich. Paul

CARL MARIA VON WEBER, DER FREISCHÜTZ: Revidiert und mit Einführung versehen von Hermann Abert. In Eulenburgs kleiner Partiturausgabe.

Die Ausgabe hat nicht nur an sich Bedeutung und weil sie, auf Grund des Autographs, eine Anzahl kleinerer Fehler in der Peterschen Ausgabe korrigiert, sondern auch wegen der sehr bedeutsamen stilistischen Besprechung der Oper durch H. Abert; es ist tatsächlich das Beste, was bis dahin über das Werk geschrieben worden ist; sie gibt zugleich eine kleine Einführung in das Wesen der musikalischen Romantik in stilistischer Beziehung. Verwundert bin ich, daß immer wieder entgeht, daß die Stelle: Mich umgarnen finstre Mächte, auf Beethovens Pathétique-Sonate zurückgeht; selbst das herunterstürzende Motiv in der Dominante findet sich schon bei Beethoven. Wie dann alles bei Weber romantisch „umgedeutet" wird, gibt Anlaß zu sehr lehrreichen Vergleichen. — Die Stichausgabe des Werkes ist vortrefflich. A. H.

HEINZ TIESSEN: op. 31, Drei Klavierstücke. F. E. C. Leukart, Leipzig.

Die drei, wenig Erfindungskraft aufweisenden Stücke sind in der jetzt üblichen zerpflückten atonalen Art gehalten, die in ihrer Schablonenhaftigkeit nichts zu sagen hat und mit ihrer bis zum Überdruß abgebrauchten Harmonik lediglich langweilt. Georg Kießig

CARL SCHÜTZE: Lehrgang der Sonatinen, Sonaten und Stücke für Klavier zweihändig, Heft 9 u. 10. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Mit diesen beiden Heften hat Schütze seiner großen Unterrichtsausgabe zwei weitere Hefte beigefügt. In progressiver Reihenfolge von der Anfangsstufe I beginnend liegen nun 10 Hefte mit den besten klassischen und romantischen Werken unserer Klavierliteratur vor. Fingersatz, Tempo- und Vortragsbezeichnung sind revidiert und ohne Pedanterie ergänzt, wobei die Zutaten des Herausgebers durch verschiedenen Druck erkenntlich gemacht sind. Schülern und Lehrern dürfte damit ein Werk geboten sein, wie sie es in seiner systematischen Gliederung kaum besser wünschen können. W. W.

JOH. CHRISTIAN BACH: 10 Klaviersonaten. Hrsg. von L. Landshoff, Leipzig, C. F. Peters.

Joh. Christian Bach ist der jüngste Sohn Bachs, der sog. Mailänder oder Londoner Bach (1735—1782) und, wie sich mit der Zeit wohl immer klarer herausstellen wird, der genialste der Söhne Johann Sebastians. An diesem Manne, der eine immerhin ähnliche Laufbahn hatte wie Händel, hat die Zeit noch manches gut zu machen, was eigentlich insofern schon lange hätte geschehen können, als er in Mozart einen bewundernden Fürsprecher hatte, und lediglich dessen begeisterten Hinweisen in seinen Briefen hätte nachgegangen werden müssen, um die Bedeutung Christians im allgemeinen wie im Hinblick auf Mozart zu erkennen. Das geschah aber erst in den letzten Jahrzehnten, und der hier zuerst vorging, ist wieder einmal Hugo Riemann gewesen, der, seiner Art entsprechend, seine Ausführungen auch gleich praktisch betätigte durch Herausgabe einer Anzahl im Steingräber-Verlag erschienenen Werke. Von diesen drei Klavierkonzerten und einer Sonate in C-Moll ist nun die letztere auch in den zehn hier anzuzeigenden Sonaten erschienen, um deren Herausgabe sich Landshoff, der Dirigent des Münchener Bachvereins und feiner Kenner der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, überaus verdient gemacht hat. Denn nun kann sich jeder an einer größeren Anzahl Sonaten ein Bild von diesem Komponisten und gerade auch davon machen, was er für Mozart bedeutet hat. Der Einfluß ist für jeden offenkundig, Mozart hat die Werke dieses ihm seelisch stark verwandten Bach förmlich in sich aufgesogen, er spielt thematische Bildungen von ihm noch in einer Zeit aus — z. B. das Prestissimo-Thema der zweiten C-Moll-Sonate in seinem G-Moll-Quintett —, als man den unmittelbaren Einfluß schon längstens beendigt glaubt. Es geht hier leider nicht an, die den Opus 5 und 17 entnommenen Sonaten, gerade auch hinsichtlich ihres teilweise sehr bedeutenden allgemein künstlerischen Werts, näher zu besprechen. Vielleicht kann dies einmal ausführlicher geschehen, zumal sehr fördernde Stiluntersuchungen an ihnen getrieben werden können. Hier nur noch so viel, daß jeder diese Werke kennen lernen wird, der zu Mozart und überhaupt dieser Zeit ein engeres Verhältnis hat. Landshoffs mit einer sehr beachtsamen Einführung versehene Ausgabe ist trefflich, denn sämtliche Zusätze sind kenntlich gemacht, wobei wir dies und jenes crescendo und besonders die Schluß-Ritardandi geschenkt hätten. Es ist aber eine wirkliche Freude, sich mit den Sonaten in dieser schönen Ausgabe zu beschäftigen. A. H.

EDMUND MEISEL: „Der Totentanz". Melodram. Verlag Ries & Erler, Berlin. Ein Takt der Loeweschen Vertonung von Goethes Ballade enthält mehr Musik und Charakteristik als diese ganze Komposition mit dem seitenlangen marschartig (à la Mahler) festgehaltenen a-es im Baß, der „gruseligen" Ganztonskala aus der „Salome" und etlichen Schönbergschen Mischakkorden, welche das magere Um und Auf ihrer thematischen Substanz bilden. E. P.

Aus dem Verlage Ludw. Doblinger Wien-Leipzig:

EMIL SCHENNICH: Fantasia ecstatica für Klavier und Streichorchester. Dem „schwer und wuchtig" in es-Moll einsetzenden Stücke, das sich im weiteren Verlauf mit einem keineswegs ungewöhnlichen Seitenthema nach E-Dur wendet, dann eine regelrechte Fuge entwickelt, endlich die verschiedenen Motive kombiniert, kann ich beim besten Willen nichts Ekstatisches ablauschen. Es klingt eher gelehrt, und anstelle eines zugvollen Aufbaues tritt ein mosaikartiges Aneinanderreihen, dessen Nähte — namentlich beim oft geübten monologischen Wechselspiel zwischen Klavier und Orchester — nur zu fühlbar bleiben. Völlig unerfindlich ist, nebenbei bemerkt, die dem logischen Usus zuwiderlaufende Druckanordnung der Solostimme unter dem System des begleitenden Instrumentalparts.

EGON PAMER: Vier Lieder. Unter ihnen verdienen „Zehn kleine Negerbub'n" wegen ihres grotesken Humors in Wort und Ton hervorgehoben zu werden. Daß das Kapriziöse, Pikante des frühverschiedenen Autors stärkste Seite gewesen sein dürfte, belegt auch die „Fensterpromenade", und ein leichter Flirt mit der Atonalität steht daher beiden Nummern nicht übel zu Gesicht. Das selb-

ständig erschienene „Wiegenlied" weiß dagegen auch aus der normalen Harmonik die entsprechende Stimmung zu ziehen.

FRANZ IPPISCH's Drei Lieder bewegen sich gleichfalls stark in tonalem Kreise, sind sehr sanglich gehalten und sorgfältig gearbeitet, ohne gerade durch Neuheit des Ausdrucks zu überraschen. Banalitäten wie

MARCO FRANK: Drei Lieder aber sollten von keinem geschmackvollen Verleger mehr zum Druck befördert werden können.

EGON KORNAUTH: Streichquartett in g-Moll op. 26. Der ungestüme erste Satz bezeugt mehr das große Können als packende Inspiration des Komponisten. Das Andante dagegen, stimmungsvoll wie ein schöner Sommerabend, wird beherrscht von einem ungemein glücklichen Gesangsthema voll Wärme und Innigkeit. Bezaubernd der zarte Ausklang mit seinem Zwiegesang der beiden Geigen. Das tarantellaartig dahinjagende Presto-Finale ist mit dem packenden 2. Hauptthema, das in immer gewaltigeren Steigerungen wiederkehrt, ein Prachtstück, das seiner Wirkung überall sicher sein darf. Kurz gesagt: die Arbeit gehört ihrer Erfindung wie technischen Meisterung halber unstreitig zu den besten einschlägigen Werken der Gegenwart.

HUGO KAUDER: 2. Streichquartett, G-Dur, verrät allenthalben jung-mahlerische Einflüsse. Eine sonderbare Haltlosigkeit kommt in den sonst so schlichten, volkstümlichen Charakter der Komposition durch fortwährendes Taktwechseln, wofür oft keine rechte Begründung erkennbar ist. Der Schlußsatz mit seiner nach der Schulstube schmeckenden bedeutungslosen Komtrapunktik fällt gegenüber dem Vorausgehenden merklich ab. Emil Petschnig.

Kreuz und Quer

Guido Adler 70 Jahre alt

Am 1. November wurde Guido Adler, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Wiener Universität, 70 Jahre alt. Unsere Zeitschrift kann nicht umhin, diesem noch in rüstiger Arbeitskraft dastehenden Gelehrten die herzlichsten Glückwünsche darzubringen, zumal in Deutschland tatsächlich zu wenig bekannt ist, was er vor allem für die Entwicklung der deutschen Musikwissenschaft bedeutet. Mit den bedeutend älteren Chrysander und Ph. Spitta, die 1884 den jungen Mann als Mitherausgeber der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft heranzogen, gehört Adler zu den eigentlichen Begründern der modernen, auf exaktes Quellenstudium sich stützenden Musikwissenschaft, und hat für Österreich, zunächst in Prag, dann als Nachfolger Hanslicks (1898) in Wien, das in Angriff genommen, was in Deutschland außer Spitta besonders Kretzschmar und Sandberger zur Ausführung brachten. Adler sind die auf viele Bände sich belaufenden „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" zu verdanken, die mit denen in Deutschland und Bayern den Grundstock für das heutige musikgeschichtliche Studium bilden und für die Praxis in zunehmendem Maße Bedeutung gewonnen haben. Als Universitätslehrer hat Adler, der in einer besonderen Art lebhafte Fühlung mit der zeitgenössischen künstlerischen Produktion besaß (er war Schüler Bruckners und hat mit Hugo Wolf und Mottl den Wiener Akademischen Richard Wagnerverein begründet, wie er auch zu Mahler in nahen Beziehungen stand), eine ausgeprägte Schule zur Ausbildung gebracht. Ihr entstammen nämlich nicht nur eine Reihe Musikforscher, sondern auch eine große Zahl österreichischer Komponisten und sonstiger Tonkünstler, und zwar solche der verschiedensten, sowohl extremsten wie auch gemäßigten Richtung. Es gehört in Wien geradezu zum höheren Musikstudium, bei Adler zu hören, die Übungen mitzumachen und womöglich zu promovieren. Die Zahl der weitverzweigten musikwissenschaftlichen Arbeiten Adlers ist groß, von besonderer, allgemeiner Bedeutung wurde sein Buch über Richard Wagner (1904), das erste wissenschaftlich begründete Werk über den Bayreuther Meister. Als nicht geringes Sonderverdienst möchten wir das von Adler herausgegebene und von ihm selbst mit wertvollen Beiträgen versehene „Handbuch der Musikgeschichte" ansehen. Indessen soll es uns hier keineswegs auf eine irgendwie erschöpfende Würdigung von Adlers Wirken ankommen, seit Kretzschmars Tod des Seniors der deutschen Musikwissenschaft. Unsere Glückwünsche gelten nicht zum wenigsten auch dem gütigen und liebenswürdigen Menschen, dessen Klugheit und feines Taktgefühl sich oft genug in der äußeren Entwicklung der jungen Musikwissenschaft bewährte.

Die Musikbeilagen des letzten Heftes

haben — wir sagen erfreulicherweise — starkes Befremden erregt, wenigstens das Menuett Kallenbergs. Wir sagten dies dem Komponisten voraus, und gerade deshalb, damit sein Musikstück nicht unnötigen Mißverständnissen ausgesetzt sei, baten wir ihn auch, sich über seine Absichten zu erklären. Unsere Leser wollen nun aber von derartiger Musik nichts wissen, einer von ihnen schrieb — auch unserer Meinung nach durchaus richtig —, daß, was Kallenberg zum Ausdruck bringen wolle — gespenstisch mystisches Erleben usw. — ganz gut auch mit regulären Mitteln geschehen könne. Darin besteht ja auch zu einem guten Teile das Mißverständnis der modernen Musiker: sie glauben, unsere Tonsprache sei erschöpft und es lasse sich mit ihr das Neue, Besondere, das allenfalls im heutigen Komponisten steckt, nicht sagen. Wie nun die Geschichte unserer Musik zeigt, hat es jede wirklich künstlerische Zeit im Allgemeinen und jeder bedeutende Komponist im Besonderen verstanden, immer wieder Neues aus den gesetzlichen Mitteln herauszuholen, wiewohl wir schon vor über 300 Jahren auf den naiven Ausruf von ersten Meistern stoßen, weiter gehe es nun wirklich nicht mehr, die Tonkunst habe eine Höhe erklommen, die nicht mehr zu überbieten sei. So z. B. der Thomaskantor Schein. Und es ging immer wieder, die organische Entwicklung brach nie ab, wir haben im 18. Jahrhundert von der Zeit Bachs bis zu den Wienern eine Umwälzung erlebt, die an Gründlichkeit wirklich nichts zu wünschen übrig läßt und die eigentlich größer ist als die um 1600. Und dabei ging alles ganz friedlich zu, ganz ohne Kämpfe, aber, nochmals gesagt, derart gründlich, daß der Musiker von 1760 Werke von 1720 nicht mehr verstand. Recht hat in solchen Fällen der Lebende. Wär's der modernen Musik auch nur einigermaßen gelungen, die frühere zurückzudrängen und sie uns zu verleiden, so bewiese sie ihre Existenzberechtigung aus sich heraus, sie wäre einfach da und die schönsten Klagelieder um verschwundene Pracht würden verhallen. Aber gerade das Umgekehrte trat ein: Die moderne Musik hat die frühere den Leuten nur lieber gemacht, wie nun einmal fabrizierte Revolutionen das Gegenteil bewirken. Und fabriziert war die Sache, sofern wir heute immer klarer sehen, daß das Neue nicht Ausdruck eines neuen Menschen mit wirklichen seelischen Werten war, sondern „Am Präsidium sitzt nur ein Greis, der sich nicht zu helfen weiß", d. h. diese innerlich früh gealterten Künstler wußten sich schon zu helfen, aber fragt mich nur nicht wie. Nun, irgend etwas von Wert wird hoffentlich dennoch herausgekommen sein, was sich aber erst dann zeigen kann, wenn Künstler ans Ruder kommen, die eine höchst nötige „Reformation" zuerst an sich, ihrem inneren Menschen vollzogen haben. — Die zweistimmige Doppelfuge, an sich ein sehr tüchtiges Stück, kann unmöglich von Bach sein: Sie weist durchaus akkordisch-harmonisches Gepräge auf, ist auch rhythmisch viel zu arm, um mit Bach in Verbindung gebracht werden zu können. Aber man beachte trotzdem die solide und fleißige Arbeit, von einem Komponisten herrührend, der sich im Sinne des 19. Jahrhunderts aufs Fugenmachen verstand.

Kongreß für Musikästhetik in Karlsruhe

Reklame ist alles in der Welt! In Wirklichkeit war dieser, von der „Gesellschaft für geistigen Aufbau" in den Räumen des Bad. Konservatoriums veranstaltete Kongreß, in welchem die „Probleme und Ergebnisse der neuen Musik zum ersten Male zusammengefaßt und in ihren ästhetischen Voraussetzungen erörtert werden sollten" und zu dem „namhafte" Redner von auswärts (Paul Bekker, August Halm, Ernst Krenek u. a.) erschienen waren, nichts anderes als ein Konglomerat von ästhetischen, historischen und wissenschaftlichen Vorlesungen (über zum größten Teil recht veraltete Themen!), wie man sie heutzutage auf jeder Volkshochschule gleichwertig, auf jeder Universität aber sehr viel besser hören kann!

Heinrich Berl sprach über das nun beinahe zu Tode gerittene Thema: „Klassik und Romantik". Paul Bekker hielt seine zahlreich erschienene Zuhörerschaft in atemloser Spannung in einem Vortrag über die „materiellen Grundlagen der Musik", in welchem allerdings für einen, in allen Sparten der Musikwissenschaft und Musikgeschichte einigermaßen beschlagenen Kenner herzlich wenig Neues enthalten war. Den Unterschied von harmonischem und polyphonem

Musikempfinden bekommt heutzutage jeder Musikstudent im ersten Semester beigebracht. Daß das Material der Musik die Luft ist, ist gleichfalls keine welterschütternde oder das moderne Musikleben irgendwie fördernde Einsicht. Daß wir ferner in der Gegenwart an einem Wendepunkt der Musikentwicklung stehen und sich wieder ein Hinneigen zur vokalen Polyphonie und eine Abkehr von der instrumentalen Harmonie bemerkbar macht, merkt heute beinahe auch schon (um mit Brahms zu reden) „jeder Esel". Das Auditorium schien aber aus völlig ungeschulten Zuhörern zu bestehen und Bekkers Salonästhetik wirkte daher wahre Wunder. Man hörte von einem „Umsturz unserer ganzen bisherigen musikalischen Weltanschauung", von „unvergänglichen Offenbarungen" und manchen andern Verstiegenheiten reden, ja, der nächste Redner, August Halm, der über das „Problem der Form" sprechen sollte, war, wie er selbst mehrfach betonte, von Bekkers Vortrag sogar so verwirrt, daß er nichts als Widersprüche zutage förderte und u. a. die Behauptung aufstellte, daß die Form „irrational" sei. Georg Capellen ermüdete in einem zweistündigen Vortrag mit seiner Polemik gegen den längst veralteten Riemannschen Dualismis von Dur und Moll. C. Schümann setzte sein neues „Monozentrik"-System auseinander, das als ein rein zahlenmäßiges Experiment für die Musikwissenschaft sicher nicht mehr Bedeutung hat als etwa die scholastischen Lehren von der conclusio für die Wissenschaft der Logik. E. M. von Hornbostel sprach über exotische Musik und führte auf einem Grammophon der erstaunten Zuhörerschaft einen Original-Indianer-Kriegsgesang, eine chinesische Schauspielmusik und andere Wunder der „Kultur" vor. Die Vortragsreihe beschloß Ernst Krenek, dessen Kompositionen ja beredtes Zeugnis dafür ablegen, wes Geistes Kind er ist, er, dem die Atonalen längst einen Sitz im Olymp bestimmt haben. Sein Vortrag über „Musik der Gegenwart" wies einen, bei einem so jungen Menschen doppelt bedauerlichen Mangel an Idealismus auf. Sätze, wie etwa vitam necesse est, artem non necesse est erregten in weiteren Kreisen Widerwillen. Wenn nicht einmal mehr die angeblichen „Führer" der Jugend die Kunst als Lebensbedürfnis empfinden, wo soll es dann noch mit uns hin?

Am Ende der Vorträge, in denen übrigens keiner der Redner vergaß, seinen Vorredner in wohltuender Weise zu beweihräuchern, fiel uns ein Wort Hans Thomas ein: Mit Reden und Programmen, ja auch mit den bestlautendsten kann man keine Kunst schaffen, wohl aber totschlagen! Die einzigen, wirklich wertvollen Darbietungen des ganzen Kongresses waren zwei Festaufführungen: eine Festvorstellung des „Oberon" im Landestheater, die sich durch die hinreißende Leidenschaft und das Feuer des Generalmusikdirektors Ferd. Wagner zu einem Ereignis von höchster Bedeutung gestaltete, und die Erstaufführung der Brucknerschen F-Moll-Messe durch den Bachverein unter Leitung des bekannten Komponisten Franz Philipp. Leider gingen auch diesen beiden Veranstaltungen wieder lange Reden in Gestalt von Einführungsvorträgen voraus, so daß man sich hier auch erst durch öde, trockene Sandwüsten des menschlichen Wortes zu den beseeligenden Höhen genialer Kunst durcharbeiten mußte. Dr. Otto zur Nedden.

Ein unbekannter Brief Mozarts

Mitgeteilt von Alfred Einstein

Munich' ce 27 de Juin 1925.

Liebstes bestes Weibchen!

Da wäre ich also wieder in München — kommt mir krau vor, wie sich alles verändert hat — obwohl man inmitten der Stadt noch so ziemlich sehen kann, wie es gelaufen ist; ich bin überall gewesen, am Freithof — wo aber keiner mehr ist — bei der Kirche mit den dicken Türmen: bei der alten Burg, und sie haben überall Tafeln angebracht, nur nicht in der Kaufingergasse bei dem Herrn *Albert*, wo ich mich doch am wohlsten gefühlt. Aber es gefällt mir nicht mehr in München: kommt mir vor, als sei sein Leben und Getriebe ohne Herz, ohne Verstand — da ich hier war u. es war nie eine *Vacatur* für mich da, ist auch nicht alles gegangen wie es sollte, aber heut gehts noch weniger, ich spür es deutlich.

Aber ich will Dir erzählen — von der neuen Zauberflöte, wegen der ich gekommen —

Du weißt, ich habe sie bei Lebzeiten nicht oft hören können und höre sie immer wieder gern — ist was Besonderes mit dieser Teutschen Oper. Sie haben neben das Theater der Kurfürstlichen Gnaden, die *anno* 1780 so gnädig mit mir gewesen (war aber nichts dahinter), ein neues großes Theatrum gestellt — sieht langweilig aus — haben aber meine Zauberflöte *express* wieder im Kurfürstlichen Haus, das viel kleiner, singen wollen. Erst hat es mich gefreut — ist noch wie damals, zwar frisch lackiert und vergoldet aber wieder verstaubt, nur die Leute *harmonieren* nicht — aber dann hat es mich *turbiert*, wie die Geigen so dünn daher kamen — ich war immer ein Liebhaber von den starken Violinen wo sie hingehörten — wie das *fagott* sich so vordringlich präsentierte (war aber ein guter Fagottist) — und wie sie alles dämpfen und verdrücken mußten, daß nur ja kein herzhafter Ton herauskam. Aber auf die Musik wars gar nicht so abgesehn — mehr auf die *inszena*, war von einem Signor *Pasetti*: ist aber kein Italiener, sondern ein Tatar, aber beileibe kein Barbar — er besitzt *gusto* — nur zu viel *gusto*! Denn man kann auch zuviel *gusto* haben. Mit einem andern zusammen, heißt Hofmüller und macht, was der Schikaneder damals mit mir so nebenbei machte, aber jetzt müssen sie dafür einen eigenen haben, besonders wenn der *maestro di capella* nichts davon versteht — kurz also mit dem Hofmüller zusammen hat er die *inszena* gemacht: wissen aber offenbar nichts mehr davon, was für uns O. Br. in dem Stück Geheimes lag und was für *Symbola* da vor sich gingen, so daß ich mich gewundert habe, wie sie da plötzlich von Isis und Osiris anfiengen zu singen. Da waren keine drei Pforten, an die Tamino hätte anklopfen können — nur Schleier — u. Blumengehänge — hat freilich meinen Augen wohlgetan. Der Schikaneder hätte gelacht, wenn er gesehen, wie einfach sie es sich mit der *machinerie* gemacht haben — hätte sich *geniert*, eine Verwandlung nicht bei offener Szene zu machen — aber gestern ließen sie immer Vorhänge u. Wölkchen herunter — sogar wenn die Königin der Nacht zum erstenmal kommt, u. hat doch nichts weiter zu tun als hinter einem Termitenhügelchen aufzusteigen. Es ist auch sonst nicht alles geglückt. Aber schließlich war doch meine Musik da, u. die ist die Hauptsache — die haben sie in Ruhe gelassen — ja, wie ich erlauscht habe, sie zum ersten Mal richtig gemacht — vordem, in dem großen langweiligen Haus ist Pamina mit dem Dolch u. dann gleich Papageno mit dem Strick gekommen — aber jetzt haben sie scheint es doch gemerkt, daß ich meine Tonarten nicht so *praeter propter* hingeschrieben habe. Aber lieb wäre mir doch gewesen, sie hätten die *inszena* nicht so *praeter propter*, so von ungefähr gemacht: hat eben neu sein müssen, weil die frühere schon wieder ein paar Jährlein alt war.

Aber ich merke schon, wie ungeduldig Du das Blatt wendest, u. suchst, wo ich auf die Sänger komme? Halt, ich bin schon da. Die Gesangskunst ist nicht gestiegen in hundertdreißig Jahren, *tutt' al contrario*! Der beste war ein *Sig.* Brodersen, ist ein Schwab und also ein Süddeutscher, hat eine starke Stimme, kann singen, hat eine *Cantilena*, kann spielen u. hat ein paar neue *lazzi* gemacht, über die ich laut gelacht habe. Tamino — ein *Sig.* Kraus, ist stocksteif u. lächelt wo es gar nichts zu lächeln gibt, ein guter Tenor; *Signoria* Feuge war die Pamina, ist auch stocksteif — wird sicher einmal eine *eroina* — hat aber einen wunderschönen *soprano*; war daher das Duett vor der Feuer- u. Wasserprobe das Allerbeste. *Signora* Dart — Königin der Nacht — nun, Du weißt, ich habe die Hoferin auch nicht recht leiden mögen, aber sie war dagegen doch ein Phönix in *Coloratur* u. *Cantilena*. Dem Sarastro — Hr. Gleß — muß nicht ganz wohl gewesen sein, hat das tiefe Doch, aber *manquiert* in der Höhe. Sie haben in München einen guten Sarastro, der etwas vorstellt, heißt Hr. Bender, aber er war nicht da — die rechten *Virtuosi* scheinen überhaupt nicht mehr oder noch nicht da zu sein. Monostatos — *Sig.* Seydel — hat nicht gefährlich ausgesehen, aber hat einen behenden Buffotenor u. einen behenden Gang. Papagena — *Dem.* Frind — hat ein Stimmlein wie ein Zwirn, aber ist ein charmantes Weibchen — habe für die Papagenas immer etwas übrig gehabt. Von den drei Damen hat mir die mittelste am besten gefallen, heißt *Signora* Willer, ist die dickste u. hat eine warme, volle Stimme, daß mir das Herz aufgegangen ist. An den Drei Knaben war nicht viel — bei mir haben es drei Buben besser gesungen. Brav waren die zwei Priester, der mit dem Bart noch bräver als der ohne Bart. Der *maestro*, heißt Knappertsbusch, u. muß weit von Wien zuhaus sein — hat ein geschmeidiges Handgelenk — ist aber kein rechter Musicus — hat mitten im ersten Quin-

tett das Tempo gewechselt, hab das nie ausstehen können — hat auch die Arie in G moll der Pamina zu langsam gemacht — hat eben musiziert zu dem, was da auf der *szena* vorgegangen ist. Ich wollte erst bleiben bis über vier Wochen, wo sie den *Don Giovanni* auch so verneuert haben — werde es aber bleiben lassen, obwohl sie es Festspiel nennen — und werde gleich wieder zu Dir kommen. Leb wohl inzwischen — fang auf — es fliegen wieder hundert Busserln in der Luft herum — ich bin ewig Dein Mozart.

Die Feier des Mittsommernachtsfestes am 24. Juni in Schweden

Eine Erinnerung **mitgeteilt von Konzertmeister a. D. Georg Schmidt in Schweinfurt am Main**

Vor 40 Jahren erhielt ich Engagement an das Konzertorchester in Göteborg, aus dem sich später das große Sinfonieorchester entwickelte, dessen Dirigenten, der bekannte schwedische Pianist und Komponist Wilhelm Stenhammar, der Geiger Tor Aulin und Kapellmeister Hjalmar Meißner, das Orchester auf die höchste künstlerische Stufe brachten. Zu den schönsten Erinnerungen meines Lebens rechne ich die Mittsommerfeier, die ich in Stockholm mehrmals erlebte, zuerst aber auf der ziemlich großen Insel Långedrag, etwa 40 Minuten per Dampfboot von Göteborg entfernt. Ein musikbegeisterter Kunstmaler, dem ich Violinunterricht erteilte, besaß eine herrliche, am Seestrande in Långedrag gelegene Sommervilla und lud mich nebst mehreren ihm befreundeten Familienkreisen zur obigen Feier am 24. Juni. Diese ist ein Nationalfest der nordischen Länder. Schon am Nachmittag ziehen endlose Scharen von Ausflüglern, jung und alt, hinaus ins Freie, in die Wälder und an die Seegestade — auch an die Landseen —. Zahlreiche Sommervillen liegen zerstreut an den Ufern, die meist mit Tannenwäldern und grünen Rasenflächen geschmückt sind. Am Strande sind Badezellen und Bootshäuser errichtet. Gegen Abend fuhr ich mit dem Dampfboot nach Långedrag, herzlich bewillkommnet von dem Kunstmaler nebst seiner liebenswürdigen Gattin. Nach einem opulenten Abendessen wurden zuerst zwei Streichquartette von Mozart und Beethoven gespielt und von einer auf Besuch weilenden Konzertsängerin mehrere herrliche Opernarien und danach nordische Lieder von Gade, Grieg, Svendsen, Kjerulf, Hallström, Södermann, Bellmann gesungen, ebenso einige Gesangsquartette von geschulten Stimmen vorgetragen, wie auch Deklamationen. Gegen ½12 Uhr nachts begab sich der Kreis der Eingeladenen auf die sehr geräumige Veranda der Villa; herrlich war der Ausblick über die spiegelglatte See, es war mild und Hunderte von Privatgondeln der unzähligen übrigen Villenbewohner mit Bekannten tummelten sich auf dem Wasser, dem Seestrande entlang. Gesänge tönten vom andern Ufer herüber, mitunter flammten bengalische Feuer auf und ringsum herrschte fröhliches Leben und Treiben; auch vor dem eleganten Restaurant am Ufer, das nicht weit von der Villa des Kunstmalers lag, schallten echte schwedische Weisen herüber. Ein Salondampfer mit einem großen Männergesangverein an Bord, kan näher heran und stoppte langsam. Inzwischen breitete sich ein fahler Lichtschein aus über die Gegend; allgemeine Stille herrschte plötzlich ringsum. Die Mitternachtssonne zog langsam im rosigen Strahlenschimmer empor im zauberisch magischen Glanze, der sich über Land und Meer ergoß und alles feenhaft beleuchtete. Da brausten die mächtigen Akkorde des Nationalliedes „Hör oss Svea“ (Hör' uns, Svea) in wunderbarer Reinheit und Tonfülle von dem erwähnten Männerchor vorgetragen über das weite Meer, am Schluß übertönt von dem donnerähnlichen Applaus der tausendköpfigen Zuhörer. Hierauf wieder größte Ruhe. Von der Veranda des Kunstmalers Villa spielte ich eine meiner schwedischen Konzertfantasien, im polyphonen Stil zum Konzertvortrag bearbeitet, mit Schlußfuge über das Volkslied „Spinn, spinn“ auf der Violine, deren Ton hinausströmte über die See und die dicht an den Strand herangefahrenen Insassen der Gondeln und kleineren Dampfboote. Herzlicher Beifall schallte empor zur Villa. Die Begeisterung der Menge stieg aufs Höchste, als ein Herr mit Stentorstimme ein Hoch auf den vielgeliebten Schwedenkönig Oskar II. ausbrachte, worauf der herrliche Männerchor die Nationalhymne anstimmte; beim Schlußvers fiel die Zuhörerschaft ergriffen mit ein. Es war ein überaus feierlicher, erhebender Moment. Inzwischen hatten sich die Damen und Herren von den zahlreichen benachbarten Villen versammelt zum gemeinsamen Tanze. Ein farbenprächtiges Bild bot sich dem Auge dar. Die

Tanzenden hatten alle die schwedische Nationaltracht angelegt, die in ihren bunten Farben äußerst anziehend wirkt, und für mich war es besonders interessant, die geschmeidigen und sehnigen hohen Gestalten im Reigen zu bewundern. Die Musik wurde in strengem Rhythmus voll Feuer und Schwung, sogar in künstlerischer Weise ausgeführt von einheimischen Spielern, die schon von Kindheit an, gerade wie die Ungarn und Zigeuner, sich mit der Geige und anderen Instrumenten beschäftigen. Volkslieder im Quartettgesang, mit größter Reinheit, wurden abwechselnd zu Gehör gebracht, und ich mußte staunen über die reiche musikalische Begabung der nordischen Völker. Das Mittsommerfest dauerte bis zum nächsten Tag (25. Juni) bis in die späte Abendstunde fort; die Tafelfreuden waren unermeßlich reich, dem Bacchus wird in ausgiebiger Weise gehuldigt; die bekannte Gastfreundschaft der Schweden zeigt sich im besten Lichte. Am 25. Juni wurde nach einer ausgedehnten Strandpromenade in Långedrag ein erfrischendes Seebad genommen und nach diesem versammelten sich die lieben Gäste nochmals zum fröhlichen Abschiedsschmause, und jeder schied mit herzlichstem Dank von dem liebenswürdigen Gastgeber. Mir wird die wiederholt erlebte Feier in Schweden am 24. Juni in steter schönster Erinnerung bleiben.

Kleinstadt-Konzerte

Zunächst ein Violin-Konzert: Ein Blinder greift mit zu viel Vibrato; aber mit bewunderungswürdigem Tastsinn, staunenswerter Treffsicherheit und Reinheit des Tons. Allerdings klingen schnell aufeinander folgende Passagen gequetscht. Die Frau am Flügel begleitet nicht dezent, und ihre Solostücke spielt sie durchgängig in dem sich immer gleichbleibenden, derben, kompakten Anschlage. Und nun noch das äußerlich Unschöne bei ihrem Spiel: Sie ist korpulent und ihre starken Arme, Hände und Finger hauen in die Tastatur ein, als ob eine übermütige Schwimmerin im Wasser herumpaddelt und der Gischt nur so hochspritzt. Man hat unwillkürlich den Eindruck, daß die weit vorn stehenden Zuhörer sich in acht nehmen müssen, um nichts abzubekommen. Kurz, die handfeste Pianistin gehört eher an den Kochtopf in die Küche, als vor den Flügel in den Konzertsaal. Na, und die Vortragsfolge?! Die Stücke bewegen sich dauernd in derselben Schwierigkeitsstufe. Keine Steigerung, kein Höhepunkt in technischer, wie musikalischer Hinsicht! — —

Bei Schulgesangsaufführungen fällt in „angenehmer Weise" die steife, statistenhafte Haltung der Sänger und Sängerinnen auf, die auch im Quartettgesang nicht frei und ungezwungen wird. Manche Schuldirigenten können „sehr schön" taktieren. Sie schlagen mit dem Taktstock jede Zählzeit aus, als ob's zum Exerzieren auf den Kasernenhof ginge. Mir passierte es einmal, daß ich beim Anhören des bekannten „Abendchores" aus dem „Nachtlager von Granada" unwillkürlich halblaut bei der Stelle vor mich hinzählte: „Ja, ein ruhiges Gewissen — 3 — (Pausenzählzeit), mög' uns stets den Schlaf versüßen — 3 —, bis der Morgenruf erschallt — 2 — 3 (Aushaltezählzeit und Pause), bis der Morgenruf erschallt — 2 — 3 (Aushaltezählzeit), und das Horn vom Felsen hallt — 2 — 3 (Aushaltezählzeit und Pause)". Ich bitte den Leser, das Lied einmal „stramm militärisch" ohne Feinheit der Nuancierung vor sich hin zu singen in strengem „Taktmessertakt" und mit lautem Zählen an den angegebenen Stellen — und die Wirkung ist eine „hochkünstlerische". — Nebenbei bemerkt ist auch das laute Tonangeben am Flügel eine „sehr schöne" Sitte. — Weil ich nun gerade vom Dirigieren spreche, möchte ich eine Oratorium-Aufführung erwähnen. Haydns „Schöpfung" wurde gegeben. Der innerlich-frohe, ja gottselige Odem, der bekanntlich durch Haydns Musik weht, ist dazu geschaffen, Begeisterung zu wecken, derartig, daß die Sänger ganz von innen heraus singen und der Chorgesang zum Jubilate wird. Auch bei jener Aufführung wurde der Chorgesang zum strahlenden Jubilate, nur, daß sich die brausenden Wogen des Gesanges bei einem großen Crescendo zu hoch auftürmten und der Dirigent Mühe hatte, den Fortissimo-Wogen am Melodienhöhepunkt entgegenzusteuern. Wie er dies tat, das war ein völliger Mißgriff. Er zischte ein paarmal ein lautes „Pss, Pss" dazwischen. Die Sangeswoge wäre dadurch beinahe umgekippt und der Gesang zum Stillstand gekommen. Ein allmähliches Decrescendo war nun ausgeschlossen. Schier zaghaft sangen die Sänger weiter. Ja, so etwas liegt eben am Dirigenten. Er hat

das Temperament seiner Musiker in beherrschte, gemäßigte Bahnen zu leiten, wie ein guter Reiter sein Roß zu zügeln weiß, daß es eine edle Gangart anschlägt. —

Solch eine Kleinstadt wird oft mit Chorgesang geradezu überschwemmt. Man kriegt gemischte und ungemischte Chöre zu hören, Chöre „junger und alter Semester". Dem feurig und himmelhoch jauchzenden, mit gutem Stimmaterial ausgestatteten Lehrer-Seminarchor steht es sehr gut, wenn er „die Rose im Tal" besingt; der Gesangsvereinigung älterer „erfahrener" Männer steht dies weniger schön. Ihr breit dahinfließender Gesang zaubert eher das Bild einer dicken Pumpelrose hervor, als das einer frischen, jungen Königsrose. —

Kleinstadtkapellmeisterliche Sinfoniekonzerte bringen Opern- und Walzer-Phantasien, zugestutzte Peer Gynt-Suiten und auch einmal hie und da — eine Sinfonie, nämlich eine von Haydn, Mozarts Jupiter-Sinfonie oder gar — man staune — Beethovens Zweite. —

Mit Kammermusik habe ich begonnen. So soll denn auch der Schluß der Kammermusik geweiht sein. Ich sehe vor mir ein Liebhaberstreichquartett, d. h. natürlich nun nicht etwa, daß das Quartett aus lauter „Liebhabern" besteht, sondern aus vier Männlein, die aus Passion ihr Streichinstrument spielen und manchmal bei Vereinsfesten an die Öffentlichkeit treten. Dann spielen sie Mozart und Beethoven mit Inbrunst, wobei ich unwillkürlich an ein Gedicht von Hugo Salus denken muß, das einen Arzt, einen Apotheker, Lehrer und Kaufmann verherrlicht, die die edle Streichquartettmusik pflegen. Mein Streichquartett nun, das ich im Auge, vielmehr im Ohre habe, nimmt zwar die Tempi etwas langsam, das Violoncello singt stellenweise etwas weinerlich, kurz, die Spielart ist beschaulich-biedermeierlich, keineswegs königlich-empire; — aber, man spürt die Liebe zur Musik heraus, und die läßt einem über vorkommende Schwächen hinweghören. Der Kritiker senkt seine Feder. Jedoch im übrigen habe ich mir in den typischen Kleinstadtkonzerten die Erkenntnis gebildet, die man schließlich auch in manchen typischen großstädtischen Konzerten gewinnen kann: „Ästhetik studiert man am besten, wenn man sich dem Unästhetischen aussetzt." K. N.

Warum die Leipziger Oper auf Uraufführungen verzichtet

Zu dieser Frage hat nun der Leiter der Oper, Gustav Brecher, in den Leipziger N. N. vom 8. Oktober selbst das Wort ergriffen. Die gegenwärtige Opernproduktion sei — dies der Kern der längeren Ausführungen — derart miserabel, die Unfähigkeit der Komponisten, etwas Brauchbares zu leisten, derart groß, die Mühe der Einstudierung aber so peinvoll, daß es ein Operndirektor eigentlich gar nicht verantworten könne, die Kräfte seiner Mitglieder an derartig zwecklose Arbeiten zu verschwenden und darunter weit wichtigere Aufgaben leiden zu lassen. Brauchbare Werke ausfindig zu machen! Seien nicht, heißt's fast mit Hohn, in allen größeren Städten nicht bloß leitende Persönlichkeiten, sondern ganze Vereine, große, sich über die ganze Welt erstreckende Organisationen zu ihrer Entdeckung beschäftigt? Und das Resultat?

Wir gestehen offen, daß uns die Ausführungen großen Spaß gemacht haben. Mit so nackter Deutlichkeit haben wir noch kaum einmal von einem Praktiker aussprechen hören, daß es sich überhaupt nicht lohne, mit der Gegenwart sich zu beschäftigen. Schlimm sieht's nun wirklich aus, aber dennoch, geht's wirklich an, die Flinte ohne weiteres ins Korn zu werfen? Einigermaßen lohnende Aufgaben gibt es immerhin, so das Augenmerk auf Werke gerichtet wird, die gerade den ganz einseitig „neu" eingestellten Entdecker-Organisationen nicht genehm sind. Unsere „führenden" Leute sind ja alle krank, von der Modernitis infiziert, reagieren nur auf „Fortschrittliches" im Sinne einer heillosen Dekadenz, so daß man sich auf sie nicht im geringsten verlassen kann. So läßt sich mit der obigen Entschuldigung trotz allem nicht durchkommen. Bleiben wir nur auch heute beim Bibelspruch: Suchet, so werdet ihr finden. Perlen werden's zwar vielleicht nicht sein, aber auch Kieselsteine brauchen es nicht zu sein.

Allerlei Original-Italienisches

war in den letzten Wochen auch in Leipzig zu hören. Das siegreich Überzeugende boten Solosänger, nämlich außer dem immer noch eminenten Battistini die mit einer herrlichen Samtstimme begnadete Sopranistin Giannini. Über beide wäre viel zu sagen, auf diesem Gebiet wird aber Italien immer wieder exzellieren. Innerlich zusammengehören weiterhin Respighi als Komponist und Casimiri als Leiter der Sixtinischen Kapelle, beide heute der besondere Stolz Italiens. Von dem Chor und der Art dieses Palestrinavortrags ließen sich letztes Jahr die meisten Deutschen verblüffen, so ganz allmählich tritt etwas Besinnung ein. Wir wollen kurz sein: Mit Palestrina hat dieser gebeizt intensive, modern dramatisch geregelte, fortwährend in Extremen sich bewegende Vortrag, dem alles Metaphysicum abgeht, kaum etwas zu tun, diese Klangorgien, vergleichbar einer modernen Orgel mit scharfen, hellen Stimmen, imponieren wohl durch die Intensität, aber von irgendwelchem Mysterium kann nicht die Rede sein. Von diesen als solchen eminenten Forte-Räuschen führt ein direkter Weg zum letzten Teil von Respighis sinfonischen Dichtung I Pini di Roma, in dem mit Heraufbeschwörung der römischen Glanzzeit das gegenwärtige und zukünftige Italien gefeiert werden soll. Welch orchestraler Klangrausch, imponierend von Furtwängler gegeben! Man muß aber all das, wie den ganzen Respighi mit seiner Verherrlichung Italiens, vom Standpunkt des gegenwärtigen, „sieggekrönten" Italieners verstehen, dessen Nationalbewußtsein mächtig gewachsen ist. Wo Respighi sich mit seinen sinfonischen Dichtungen befindet, waren wir vor 25 und 30 Jahren, als ein knallendes Werk dieser Art das andere jagte, wie auch die Oper Francesca di Rimini von Zandonai in orchestraler Beziehung den Stand der Dinge in der damaligen Zeit zeigt. Wir haben da weiter nichts zu kritisieren, können uns ja soweit freuen, daß wir die Zeit der — äußeren — Programmusik wieder einmal hinter uns haben, für den Italiener ist das Wichtige und Ausschlaggebende, daß er daran glaubt. Werturteile vom deutschen Standpunkt sind deshalb billig, zumal wir mit unserer gegenwärtigen Orchestermusik in Italien weit stärker fallieren würden als Respighi bei der deutschen Kritik.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Orpheus und Eurydike", Oper von Ernst Krenek, Text von Oskar Kokoschka (Staatstheater Kassel).

„Namico Sun", Oper nach japanischen Motiven von Aldo Franchetti (Chicago, in der Titelrolle der japanische Sopran Tamaki Miusa).

„Nachher", Oper von Edoardo Granelli (Schönbrunner Schloßtheater, unter Rainer Simons).

„Mammon", Ballet nach einer Handlung von H. Kröller von Krenek (Wiener Staatsoper).

„Das venezianische Kloster", Ballet in zwei Akten von Casella (Hess. Landestheater, Darmstadt).

Drei „Goldinische Komödien" von Malipiero (Ebenda).

„Heiligland", Oper von Hans Stieber (Essen).

Konzertwerke:

H. Sachse: Sinfonie (Verein Hamburger Musikfreunde, unter E. Pabst).

Walter Niemann: Sonatine (Stimmen des Herbstes) für Klavier op. 103 (Berlin, Else Vogel).

Hans Pfitzner: Streichquartett Cis-moll op. 36 (Berlin, Amar-Quartett).

Wilhelm Kempff: „Tedeum" für Chor, Trompeten, Posaunen, Pauken und Orgel (Berliner Domchor, im Februar 1926).

W. F. Gohlisch: Sonate für Violine allein (Hannover, W. F. Gohlisch in seinen zeitgenöss. Sonatenabenden, in denen er u. a. auch Sonaten von Otto Leonhardt, W. Henley und R. Mengelberg spielen wird).

Theodor Blumer: Kammerkonzert für 8 Instrumente (Chemnitz, G. M. D. Malata, am Flügel: der Komponist). Ein „Faschingscapriccio" für Orchester und ein Violincapriccio mit Orchester wird in Berlin, sowie ein Streichquartett in Dresden zur Erstaufführung kommen.

Richard Wetz: Requiem für Soli, Chor und Orchester (Aachen, Peter Raabe).

Georg Jokl: Nachtmusik für Streichorchester und Harfe (Gürzenichkonzerte Köln unter Abendroth).

Walther Böhme: Am letzten Tag, Oratorium nach Worten von Margaretha Meley-Fiebig (Dessau, Prof. Preitz).

Tomassin: Musik für Streichorchester (Gera, Prof. Laber).

Alexander Friedrich von Hessen: Kavierkonzert (Mainz, Städt. Sinfoniekonzerte)

Paul Graener: Klavierkonzert (Hagen i. W., Konzertgesellschaft).

Otto Siegl: Musik für Kammerorchester (Kammermusikabend, Duisburg).
Heinrich Kaminski: Magnificat (Kieler Herbstwoche, Festkonzert).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Bühnenmusik zu Gerhart Hauptmanns Tragödie „Veland" von Robert Müller-Hartmann (Schauspielhaus Hamburg).
„Saudades de Brazil" von Milhaud und „Arabische Suite" von Petyrek (Tanzabend im Reußischen Theater in Gera).

Konzertwerke:

Waldemar von Baußnern: „Hymnische Stunden", drei Stücke für Streichorchester (Berlin). Das Werk erschien bei Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.
Paul Kletzki: „Vorspiel zu einer Tragödie" (Aachen, Peter Raabe).
Wilhelm Kempff: Geistliche Lieder nach Texten von Tersteeggen (Bach-Verein, Potsdam).
Richard Rosenberg: Quintett für Clarinette, 2 Violinen, Viola und Cello (Oberhausen i. Rh., Collegium musicum).
Krug: Feierliche Musik (Crefeld, Städt. Sinfoniekonzert).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Wunderschön setzten die Gewandhauskonzerte mit Haydns Militärsinfonie ein und man möchte von Herzen wünschen, daß die ganze Gewandhaussaison einigermaßen im Zeichen Haydns stünde. Nicht nur der Zuhörer wegen, die einfach glücklich sind, wenn sie so etwas, von Furtwängler mit feinster Delikatesse gereicht, hören dürfen, sondern um kundzutun, daß es für die heutige Instrumentalmusik keinen Meister gibt, der ihr noch am ehesten auf die Beine helfen könnte wie eben Haydn. Er ist ganz unromantisch, in der klaren Diktion kurzweg unübertrefflich, er hat die kindlichen Laute des Volkes wie kein zweiter aufgenommen und verarbeitet, ist der sündenloseste große Komponist, den es überhaupt gibt, und somit könnte keiner auf herzlichere Weise am Erlösungswerk unserer sündenbedeckten Instrumentalmusik beteiligt sein. Daß wir mit Bach nicht zurechtkommen, weil seine Hintergründe einfach zu ungeheuer sind, hat mehr als ein Jahrhundert Musikentwicklung hinreichend gezeigt. Was wollen denn auch wir armen Bankrotteure, wo selbst ein Beethoven den Kampf als aussichtslos abbrechen mußte? Aber so ist's einmal, der Patient möchte nie, was ihm am besten täte. Welch ungesundes Unternehmen z. B., wenn Scherchen seine Konzerte mit einem ihm neuen Orchester ausgerechnet mit Beethovens großer Fuge op. 133 beginnt! Wenn dieses grotesk-dämonische Werk einigermaßen gelingen soll, kann es nur nach allmählichen Proben im Verlaufe einer Konzertsaison geschehen. Immerhin doppelt anerkennenswert, was geleistet wurde. Aber die zu schnellen, immer hin und her geworfenen Tempi im ersten Satz von Bruckners zweiter Sinfonie! Eigenartig, wie ein so hervorragender Musiker so wenig Gefühl für das richtige Melos hat. Ja ja, die wahren Musikantentempi stehen weder im früheren noch im heutigen „Melos". Die abgeklärt künstlerische Signatur des Abends gab schließlich Pauer mit dem Vortrag von Mozarts Krönungskonzert.

Jedes der drei ersten Gewandhauskonzerte brachte eine Neuheit, Werke von Respighi, Ambrosius und Kletzki. Über den ersteren siehe unter Kreuz und Quer, die von Hermann Ambrosius gebotene Sinfonie war die vierte in C-Dur (op. 42). Leider blieb das Ereignis aus, die erfreulich knapp geformte Sinfonie hinterläßt trotz stark musikantischer Einschläge und eines warm gefühlten Adagios einen mehr nüchternen als begeisternden Eindruck. Auch in diesem Werk steht der kompositorisch außerordentlich begabte Komponist zwischen den beiden Lagern, unvermittelt bald in einem, bald im andern sich bewegend, sofern auch seine Lehrzeit bei Pfitzner allem nach noch keine Entscheidung gebracht hat. Es läßt sich über die Sinfonie vieles, gerade auch Positives sagen, jedenfalls bleibt aber abzuwarten, ob Ambrosius das sinfonische Problem für unsere Zeit löst. Da würde es vorher unbedingt einen dämonischen Kampf absetzen. Wenig Gegenliebe fand beim Publikum der noch etwas jüngere Paul Kletzki mit seinem allerdings noch äußerlich zu wenig geformten Vorspiel zu einer Tragödie. Aber mit Unrecht. Aus diesen Tönen vernimmt der still Hinhorchende tief menschliche Laute, Äußerungen eines Musikers, für den die Musik nicht nur eine musikalische, sondern auch eine menschliche Angelegenheit ist, der deshalb auch eine stark „außermusikalische" Phantasie besitzt, die er, mit starker Beihilfe eines Brahms, musikalisch aufgefangen hat. Es steckt wirklich Tragisches in dem Werk, Töne wie besonders am Schluß, ergreifend in ihrer Todesmattigkeit, habe ich seit Jahren nicht in zeitgenössischer Musik gehört. Ist Furtwängler von dem Werk überzeugt und hat er den Mut hierzu, so bietet er es, vielleicht mit einigen Strichen versehen, nächstes Jahr wieder. Freilich, die Leute wollen heute optimistische, gegenwartsfrohe Musik, aber wir sind der Tragik noch nicht so fern, daß nicht auch einmal ein Menetekel seine vollste Berechtigung hätte. — Am gleichen Abend

gab's übrigens noch verschlossene Tragik, unheimlich und doch wieder so sicher wie in Abrahams Schoß berührend, Bachs D-Moll-Klavierkonzert, von Borovski und Furtwängler derart ideal ineinandergreifend gespielt, wie ich kaum einmal ein Bachsches Konzert gehört habe. Und im zweiten Teil die vierte von Brahms! Moll, nichts als Moll, und doch, wie grundverschieden! Arme, bettelarme Atonalisten! Überhaupt haben die diesjährigen Programme Furtwänglers einen geistig ganz anders durchgearbeiteten Zuschnitt als die der letzten Jahre.

Als eine neue und besondere Einrichtung sind die sog. „Mirag-Konzerte" zu verzeichnen, veranstaltet vom Orchester der Mitteldeutschen Rundfunk-Aktiengesellschaft unter seinem Leiter A. Szendrei. Es sind Gratiskonzerte, deren Kartenverteilung an Minderbemittelte städtische Behörden vornehmen. Das Orchseter ist identisch mit dem Leipziger Sinfonieorchester, wie denn Leipzig — und zwar eben durch den Rundfunk — endlich einmal ein leistungsfähiges, sichergestelltes zweites Orchester erhalten hat. Die Konzerte weisen klassisch-romantische Programme auf, auch Solisten fehlen nicht. In einem dieser Konzerte ließ sich nun, zum erstenmal in Leipzig seit dem Krieg, H. Marteau hören. Er ist in manchem noch der eminente Geiger von früher, in anderem hat er abgegeben, so daß der Eindruck etwas zwiespältig ist. A. H.

Von Konzerten im vergangenen Monat sei hier ein Liederabend der Leipziger Altistin Meta Jung-Steinbrück erwähnt. Neben einer Anzahl ganz famoser Lieder und Arien des 16. und 17. Jahrh. hörte man als Erstaufführung Karl Bleyles „Zehn Lieder nach Gedichten von Christian Wagner". Trotz der nicht immer glücklichen Texte des schwäbischen Bauerndichters bekam man von Bleyle den Eindruck eines erfreulichen, bisweilen ganz reine Naturtöne anschlagenden Talentes, dessen Romantik durchaus echt ist, da ihr ein Naturhaftes zugrunde liegt. Freilich, das wirklich Überzeugende, über Talentforderungen stehende vermißt man auch hier. Doch wird man der sympathischen Erscheinung Bleyles immer wieder gern begegnen. Frau Jung-Steinbrück sang sehr warm und ausdrucksvoll, in der Höhe zwar etwas forciert, von ihrem Gatten am Flügel bestens unterstützt.

Als ein neuer Komponist präsentierte sich zunächst mit einigen Liedern an dem Liederabend der Gertrude Bischoff (große, aber noch unkultivierte Stimme) der junge Leipziger Helmut Meyer-Bremen. Man war wirklich verdutzt über die völlige Physionomielosigkeit seiner Liedprodukte, stand man doch einem Durchschnittsliedstil gegenüber, wie er etwa vor 20 Jahren üblich war. So etwas ist heute denn doch nicht mehr möglich, Sein „Thema und Variationen für zwei Klaviere" op. 5, das 3 Wochen später unter seiner Mitwirkung an dem, sonst überflüssigen, Klavierabend des Dr. Paul Tischler erklang, ist eine solid gebaute Schularbeit Regerschen Einschlages. Mehr ist darüber nicht zu sagen. W. Weismann.

Motette in der Thomaskirche

16. Oktober. Werke von J. S. Bach.

23. Oktober. Orgel: Frescobaldi, Capriccio primo sopra ut, re, mi, fa, sol, la. — Violine solo: J. S. Bach, Partita I. — Chor: Ph. Dulichius, Gloria (8st.). J. H. Schein, „O domine" (6st.) und Gabrieli, „Timor et tremor" (6st.).

30. Oktober. Orgel: Regen, Phantasie und Fuge über B-A-C-H. — Chor: Arnold Mendelssohn, Motette zum Reformationsfest op. 87, für 8st. gem. Chor und Soli (Urauff.).

Eine besondere Neuerung in der Motette sind die erst seit kurzem gelegentlich stattfindenden Instrumental-Soli.

BORNA. Für das I. Konzert des Bornaer Musikvereins hatte man die ausgezeichnete Lautenistin Helga Petri aus Dresden gewonnen, die u. a. eine Folge neuer Lautenlieder von Paul Kurze zur Uraufführung brachte. Kurze arbeitet mit Glück und innerer Überzeugung an der Schaffung des modernen Lautenliedes. Lieder z. B. wie „Wach auf mein Herzens Schöne" oder „Die Waise" mit dem uralten, aber hier wieder ganz neu, weil innerlich wirkenden Mittel der Tonwiederholung, geben einen kleinen Begriff, zu welchen Aufgaben die Laute herangezogen werden kann. Dabei arbeitet Kurze mit Vorliebe strophisch, wie er auch einer derjenigen sein dürfte, denen heutzutage noch eine wirklich runde Strophenmelodie gelingt. Im gleichen Konzert hörte man noch einige naturfrischen Lönslieder von Göhler, von H. Petri sehr geschickt für Laute bearbeitet. Ein zündendes Lied letzterer teilt ebenfalls die Bestrebungen Kurzes. W. W.

CASSEL. Ein überaus reichhaltiges Programm alter und moderner Musik bieten 1925/26 die neun Stadthallenkonzerte, sowie die sechs Morgenkonzerte im Stadttheater unter Leitung von Robert Laugs. An Erstaufführungen wenig bekannter Werke seien erwähnt: Draeseke: Sinfonia tragica, Gal: Ouvertüre zu einem Puppenspiel, Casella: „Italia", sinfonische Dichtung, Franz Schmidt: II. Sinfonie. Das Bußtagskonzert am 18. November bringt Schönbergs Gurrelieder. Als Uraufführung sind Hieges sinfonische Variationen vorgesehen.

CHEMNITZ. Im 2. Sinfoniekonzert der städt. Kapelle erlebte Felix Weingartners 5. Sinfonie c-Moll ihre reichsdeutsche Uraufführung. Sie ist das Werk eines Eklektikers: tüchtiges Können, ge-

schickte Mache, manche gut gelungene Einzelheit, aber wenig Eigenart in der Erfindung. Einige Themen, wie das zweite des 1. Satzes und das Trio des Scherzos, sind in ihrer italienischen Süßlichkeit, die an den frühen Verdi gemahnt, geradezu banal. Ganz unbedeutend ist das Andante, während der fugale Schlußsatz wieder auf eine höhere Ebene führt. — Im vorhergehenden Konzert der städt. Kapelle wurde ein Cellokonzert des fruchtbaren Dresdener Komponisten Kurt Striegler uraufgeführt. Ein liebenswürdiges Werk, das zwar nicht inhaltlich, wohl aber im virtuosen Sinn anspruchsvoll ist, gut klingt und aus dem Geist des Instruments heraus geschrieben ist. Prof. Wille spielte die Solostimme hervorragend schön. E. P.

BRAUNSCHWEIG. Uraufführung von Händels „Admet" Vor 200 Jahren erfreute sich Händel in der alten welfischen Hansastadt ganz besonderer Pflege: der Oper „Ottone, re di Germania", die während der Sommermesse mit dem berühmten Graun, den Friedrich der Große später seinem Schwiegervater entführte, als Titelhelden häufig gegeben wurde, folgte 1727 „Admet" und errang nach dem packenden ersten Akte stürmischen Erfolg. Andere Werke wählte man zu Festvorstellungen an wichtigen Tagen, z. B. „Partenope" zur Nachfeier der Hochzeit des Kronprinzen Friedrich von Preußen auf der Freilichtbühne des Lustschlosses Salzdahlum, zum Geburtstage des Kaisers Karls VI. hier und in Wolfenbüttel. Die gestrige Vorstellung war also nur die Uraufführung der Bearbeitung, die Prof. Dr. Hans Dütschke-Berlin vor 20 Jahren beendete, aber allen Bühnen vergebens anbot. Dieser Vorläufer suchte einen Weg, den Dr. Oskar Hagen, H. J. Moser u. a. erfolgreich beschritten; er strich alle Nebensächlichkeiten und Ungereimtheiten der krausen Handlung, legte besonderen Wert auf die Sprache, übertrug die 3 Kastratenrollen für Alt dem Bariton und Baß, überbrückte die Risse geschickt durch Rezitative, suchte alles bühnenwirksam zu gestalten und modernen Anschauungen näher zu bringen; so verwandte er zu dem glanzvollen Schluß das Menuett der Ouvertüre zu „Julius Cäsar". Vom streng historischen Standpunkte aus läßt sich vieles nicht billigen, aber durch den praktischen Zweck erklären.

Die Sage vom König Thessaliens, der durch die opferwillige Gattin Alceste, die durch Gluck berühmt wurde und auf Fidelio hinweist, vom Tode errettet wird, ist bekannt. Die Musik blieb im allgemeinen unberührt, sie enthält in den Instrumentalsätzen und Arien Schönheiten, die wahrhaft überraschend, neuzeitlich wirkten; zunächst mußte sich das Ohr allerdings erst an den Klang des schwachen Orchesters ohne Blech, 4 Hörner ausgenommen, und Schlagzeug, aber mit großem Grotrian-Steinweg-Flügel als Ersatz des Cembalo gewöhnen. Generalmusikdirektor Prof. Franz Mikorey hatte Händels Geist allen Mitwirkenden so eingeimpft, daß er überzeugend wirkte und ein einheitliches, farbenfrohes Bild bot. Oberspielleiter Hans Strohbach teilte seine Auffassung und inszenierte das Werk nicht wie andere historisch oder modern expressionistisch, sondern im Hochbarock. Jede Linie und Bewegung spiegelte die Tonsprache wieder, die Kostüme mit der gesamten Bühnenausstattung waren stilecht, wirkten als Ruhepunkte für das Auge; zu den Arien traten die Sänger, von einem Lichtkegel übergossen, vor den Vorhang, hinter dem sich inzwischen die Verwandlung vollzog. Uneingeschränktes Lob verdienen: Klara Kleppe, Marg. Wallas, Willi Sonnen, A. Jellouschegg, Ernst Gütte, H. Eckner und Dr. Paul Lorenzi. Kapellmeister Dr. Ernst Nobbe am Flügel erinnerte in den zartgezeichneten Linien an das Cembalo. Der Erfolg war durchschlagend, das ausverkaufte Haus rief die Hauptdarsteller, am Schluß auch den Dirigenten, Spielleiter und Bearbeiter — dieser erhielt obendrein einen großen Lorbeerkranz — unzähligemal an die Rampe. Zwei Tage vorher ging eine Rundfunk-Aufnahme der wichtigsten Nummern in Hamburg und am Vorabend eine Händel-Feier im Saale der Kammerspiele des Schlosses mit Vorträgen von Dr. P. A. Merbach-Berlin und Hans Strohbach über Händels Opern und deren Inszenierungen, sowie charakteristischen Proben verschiedener Werke, so daß der Meister und sein „Admet" dem Verständnis des Hörers erschlossen, mindestens erleichtert wurde. Ernst Stier.

DRESDEN. Der „neueste Strauß" — das Parergon zur Sinfonia Domestica op. 73 — wurde hier von Paul Wittgenstein und der Staatskapelle unter Fritz Busch uraufgeführt; mit einem freundlichen, aber keineswegs sensationellen Erfolg. Und eine Sensation ist dieser Anhang oder dieses Nebenwerk zur Eheleben-Sinfonie seines Schöpfers auch nicht, sondern recte eine Gelegenheitskomposition für den vortrefflichen einarmigen Pianisten geschrieben, und wenn man recht unterrichtet ist, sogar auf Bestellung. Man spricht von einem „zeitgemäßen" Honorar — einem Gerücht zufolge von 25000 Dollar! — Dies Werk ist also kein genialer Wurf wie die Burleske, nicht eigentlich genitum, sondern factum. Strauß, der geniale Könner, schrieb es sozusagen aus dem Handgelenk. Ein sinfonisches Orchesterstück mit Klavier, und seine Benennung Parergon zur Domestica könnte den irreführen, der meint, es bestünden thematisch engere Zusammenhänge mit dieser Sinfonie. Erkennbar klingt allein das Kinderthema aus dieser an, sonst steht das Parergon auf eignen Füßen. Nach einer längeren grüblerischen Einleitung gewinnt man aber eigentlich erst lebendigere Fühlung

mit dem Tonspiel von dem im Klavier erfolgenden Eintritt des zweiten Hauptthemas an, einer ohrenfälligen Melodie, die an Vater Haydns Zeit anklingt. Aus ihrer Durchführung entwickelt sich dann ein echt Straußsches geistvolles Verarbeiten des thematischen Materials des Ganzen in der üblichen glänzenden Aufmachung. Der Klavierpart, angepaßt dem linkshändigen Spiel Wittgensteins, bewegt sich in einem reichen Figurenwerk, brillanten Passagen, Trillern usw. Also daß das Werk schließlich seinem Zweck dienen wird, insofern der Künstler mit ihm, dem „neuesten Strauß", auf Reisen gehen kann! —

Ihre Uraufführung in deutscher Sprache erlebte hier Eduard Poldinis dreiaktige komische Oper „Hochzeit im Fasching". In ungarischer Sprache hatte sie im Vorjahr in Budapest das Rampenlicht erblickt. Mit einem starken örtlichen Erfolg, den schon der Umstand verbürgte, daß der Komponist und Textdichter (Ernö Vadja) Ungarn sind und daß die kleine Handlung sich auf ungarischem Boden abspielt. Übrigens eine ganz nette kleine Geschichte: Auf einem entlegenen Gutshof soll die Verlobung der Haustochter festlich begangen werden, doch verhindert mehrtägiges Schneetreiben mit dem Erscheinen der Gäste auch das des Bräutigams. Statt seiner erscheint ein verirrter fahrender Student, der sich im Sturm die Gunst der des Anderen harrenden Braut und schließlich ihre Hand gewinnt, nachdem die Kunde eingetroffen, der rechte Bräutigam habe sich inzwischen auf einem anderen Gut mit einer Anderen verlobt. — Poldinis Musik faßt die Vertonung der kleinen Handlung zu schwer an, ist vor allem zu dickflüssig instrumentiert und erdrückt so auch die Wortverständlichkeit was bei den reichlich vorhandenen Dialogszenen besonders lähmend empfunden wird. Warum überhaupt nicht endlich in der deutschen Spieloper ehrlich zum gesprochenen Dialog zurückkehren? Im übrigen ist Poldinis Tonsprache die des vornehmen Musikers, nicht originell, aber immer den rechten Ausdruck treffend. Daß sie da und dort einen etwas operettenhaften Einschlag erhält, liegt im Stoff begründet, und Konzessionen an das nationale Moment ergaben sich von selbst in Gestalt einer zigeunerischen Tafelmusik, schmachtender Violinsoli usw. Die freundliche Aufnahme der Oper in Anwesenheit des Komponisten war einer namentlich im orchestralen und dem reich bedachten chorischen Teil vorzüglichen Aufführung (unter Hermann Kutschbach), dem glänzenden, dekorativem und verständlichem Rahmen und dem überaus flotten Zusammenspiel (Alois Mora) zu danken. Unter den Solisten ragte Eva Plaschke von der Osten durch ihre sieghaft komische und dabei doch vornehme Darstellung einer resoluten Gutsherrin hervor. O. Schmid.

Vesper in der Kreuzkirche

19. September. Werke von Stephano Venturi del Nibbio (Psalm 150, 8 st.). Palestrina (Psalm 117, 8 st.) u. a.

10. Oktober. Skandinavische Werke von Sjögren, Berggreen, Morén, Grieg und Eklöf.

24. Oktober. Werke von Draeseke (z. 90. Geburtstag), darunter „Psalm 23" für Knabenchor, „Benedictus" für 4 Solost., Chor und Orgel (aus d. Requiem) und „Graduale" für 6 st. Chor usw.

DUISBURG. Der Rheinische Madrigalchor (Leiter: Prof. Walther Josephson) wurde von der Corporazione nazionale del Teatro in Mailand für eine Tournee durch Italien verpflichtet. Die Tournee findet in der Osterzeit statt und erstreckt sich bis Sizilien und Sardinien.

ERFURT. Für den Abschluß der vorigen Opernspielzeit bleibt nachzutragen, daß eine humor- und

temperamenterfüllte Neueinstudierung des Verdischen „Falstaff" die Vorzüglichkeit des Opernensembles — besonders gut Hans Kreutz-Voigt in der Titelrolle — erkennen ließ; daneben zeigte sich auch hier, wie sehr der Spielleiter Dr. Hans Schüler bei seinen Aufführungen vom Bildhaften ausgeht. Sein Humor durchleuchtete im übrigen eine Aufführung der „Entführung", die vom Rotstift völlig verschont blieb und ihre Kürzung, d. h. Verlebendigung aus starker mimischer und pantomimischer Ausdeutung der Musik holte, die stellenweise sogar ins Rhythmisch-Tänzerische überging. Zum Glück für die Erfurter Bühne hielt es die Intendanz für angebracht, unseren verdienten Kapellmeister Jung und den Spielleiter Schüler für die neue Theaterzeit weiter zu verpflichten.

Der neue Konzertwinter brachte eindrucksstarke Liederabende von Cläre von Conta und Maria Basca. Interessant wegen der dichten Aufeinanderfolge waren zwei Konzerte der „Donkosaken" und des „Berliner Domchors". Der letztere bot ein Muster stärkster künstlerischer Verschmelzung von Text und Komposition, also innerer Ehrlichkeit, während bei den Donkosaken der Vortrag mehr von der Freude am Virtuosen und von willkürlichen, nur der Klangwirkung dienenden Gesetzen diktiert erschien. Dafür erreichte diese Schattierungskunst, das Herausarbeiten dynamischer Gegensätze eine Höhe, die immer nur Staunen vor der vollendeten Technik hervorrief. Dr. Becker.

HALLE (Saale). Die Oper des Stadttheaters wurde mit Tannhäuser eröffnet. Die Ouverture klang unter Bands inspirierter Leitung ausgezeichnet, die im Orchesterraum neu angebrachte Holztäfelung bewährte sich recht gut, der Klang ist heller, leuchtender geworden. Auch der Beleuchtungsapparat hat wesentliche Verbesserungen erfahren, ein in der Kuppel des Zuschauerraums angebrachter Scheinwerfer sorgt dafür, daß die Sänger im Vordergrund nicht mehr wie bisher in Dunkelheit gehüllt sind. Über die neue Zusammensetzung des Solistenensembles ein ander Mal.

Die städtischen Sinfoniekonzerte unter Band begannen mit einem etwas bunten Programm. Arien von Mozart unmittelbar neben Schoecks Gaselen erforderten eine sehr gewaltsame Umstellung. Übrigens haben mich diese Gaselen, denen musikalisch wenig anregende Texte Gottfr. Kellers zugrunde liegen, mit Ausnahme vereinzelter Stellen innerlich fast unberührt gelassen. Sie sind stilistisch offenbar von Schönbergs Pierrot Lunair beeinflußt, dürften aber mehr einem Wollen als einem Müssen ihr Dasein verdanken. Der ausgezeichnete Bariton H. Rehkemper sang sie — ebenso vorher zwei Mozart-Arien — vorbildlich. Der zum Beginn gespielten Ouverture „Weihe des Hauses" fehlte noch einige Größe, überhaupt erwies sich die Akustik (das Orchester war auf der Bühne aufgebaut) nicht als vollkommen, es zerflatterte zuviel nach oben. Ein muschelartiger Abschluß wird kaum zu umgehen sein. Als Interpret von tief eindringendem Verständnis zeigte sich Band in der C-Moll-Sinfonie von Wetz. Komponist und Dirigent wurden lebhaft gefeiert.

Die Philharmonie eröffnete die Reihe ihrer Konzerte mit einem Schubert-Mahler-Abend unter Dr. Göhler an der Spitze der Berliner Philharmoniker. Die Ausführung der Vierten von Mahler, die sich auffallend jeder übermäßigen Anhäufung instrumentaler Mittel enthält, ließ wieder erkennen, wie sehr sich Göhler gerade diesem Meister wahlverwandt fühlt. Die Solistin Zinaida Jurjewskaja war ihrer Aufgabe nur teilweise gewachsen, aber ein ausländischer Name genügt schon, um das Publikum in helle Begeisterung zu versetzen.

Von sonstigen musikalischen Ereignissen erwähnen wir einen Liederabend der den Durchschnitt durch stimmliche Begabung und Gesangskultur sowie Vortragskunst hoch überragenden Altistin Myra Mortimer, die zudem in Conraad v. Bos einen außerordentlich feinfühligen Begleiter hatte. Charlotte Wiese vermochte sich noch nicht als Liedersängerin von Bedeutung auszuweisen.

Zu melden ist noch, daß Halle um zwei schöne Orgeln reicher geworden ist. Die Moritzkirche hat eine Sauer-Orgel erhalten, womit diese Firma (Frankfurt-Oder) meines Wissens in Halle zum ersten Male vertreten ist, in der Glauchaischen Kirche (St. Georgen) hat eine neue Rühlmann-Orgel Aufstellung gefunden, zwei Werke, die hohen Konzert-Ansprüchen genügen. Dr. H. Kleemann.

HAMBURG. (Oper.) Die Veränderungen im hiesigen Opernleben sind diesmal insofern einschneidend, als das Stadttheater seine Tätigkeit für ein fast einjähriges Provisorium auf die kleinere Bühne der ehemaligen Volksoper verlegen muß. Die uns eigentlich schon jahrelang bewegende Frage, ob wir ein neues Opernhaus bekommen werden oder uns mit einem so und sovielten Umbau des bald hundertjährigen Hauses an der Dammtorstraße begnügen sollen, ist nach energischer Aufrollung durch die Sicherheitsbehörden endgültig im Sinne des Umbaues entschieden worden.

Mozarts mit verhältnismäßig geringen szenischen Mitteln zu gebende „Così fan tutte" paßte sich der kleinen Volksopernbühne noch am fertigsten an. Die Oper erschien noch am Schluß der verflossenen Spielzeit in neuer Inszenierung und in einer gesanglich und musikalisch höchst hervorragenden Aufführung. Übrigens ist auch die deutsche Uraufführung von Ottorino Respighis Oper „Belfagor" noch im alten Spieljahr höchst bemerkenswert, da uns hier das stark sinfonisch veranlagte Talent des jetzt vielgenannten Italieners auf einem ganz neuen Gebiet begegnet. Belfagor ist der Mephisto in ver-

liebter Form, den es nach irdischem Eheglück verlangt, während aber die erwählte Schöne im entscheidenden Moment mit ihrem eigentlichen Geliebten aller Teufelspracht entflieht. Auch ohne den etwas ungeschickten Schluß vermag die sonst sicher durchgeführte Handlung nicht recht zu erwärmen und das gilt auch zum großen Teil von Respighis Musik. Sie hat sich liebevoll einer äußerst geschickten Charakterisierung des mit Logeähnlicher züngelnder Beweglichkeit ausgestatteten unterweltlichen Fürsten angenommen, und ihn mit einem wahren Feuerwerk an chromatischen, dissonierenden und linearen Schikanen bedacht, was man mehr bewundert, als daß es dem Ohre gefällt. Freilich weiß Respighi als Ausgleich auch mit langatmigen lyrischen, melodiegesättigten Szenen aufzuwarten, die da, wo sie in die Ausmalung nächtlicher Naturstimmungen übergehen, wieder den Sinfoniker erkennen lassen, der auf diesem Boden zweifellos am festesten steht.

Die erste Neuinszenierung im Hause der Volksoper galt Adams „Postillon von Lonjumeau", ein Werk, das gewiß der geforderten Anpassung an den kleinen Rahmen voll entspricht, aber an sich doch keineswegs mehr auf besonderes Interesse Anspruch machen kann. Bertha Witt.

HAMBURG. Der rührige Verein der Hamburger Musikfreunde bringt in der Spielzeit 1925/26 in seinen Konzerten nicht weniger als 22 Erstaufführungen, in denen das zeitgenössische Schaffen in seiner ganzen Mannigfaltigkeit in Erscheinung tritt. Als Uraufführungen befinden sich darunter: je eine Sinfonie von R. Müller-Hartmann, H. Sachse und H. v. Waltershausen, sowie ein „herbstliches Poem" für Violine und Orchester von Respighi. In die Leitung der Konzerte teilen sich Karl Muck und Eugen Pabst.

Das Hamburger Trio wird in seinem ersten diesjährigen Kammermusikabend in Hamburg die Trios von August Reuß und Kurt Thomas zur Erstaufführung bringen.

MÜNSTER i. W. Der interessante Spielplan Niedecken-Gebhards und Rudolf Schulz-Dornburgs verheißt für die kommende Spielzeit folgende Werke: Händels Theodora und Acis und Galathea; Glucks Orpheus; Honnegger: König David; Marschners Vampir; Strauß: Ariadne auf Naxos; Gottlieb Staden: Seelewig (ältestes deutsches Singspiel); Purcell: Dido und Aeneas; Pergolesi: Der getreue Musikmeister; Rameau: Platea; Mozart: Cosi fan tutte; Lortzing: Casanova; Stravinski: Mavra; Schoeck: Erwin und Elmire; Zemlinski: Kleider machen Leute; im Ballett: Tanzspiele von Kurt Joos und Debussys Spielzeugschachtel.

WIESBADEN. Im „Kleinen Haus" des Staatstheaters wurde als Uraufführung eine Neubearbeitung der Lortzingschen Oper „Casanova" unter der Bezeichnung: „Der Mazurka-Oberst", Oper von Lortzing, gegeben — ein Titel, wie ihn Lortzing gewiß nimmermehr für eins seiner feinkomischen Opernwerke gewählt hätte! Die Neubearbeitung hat von der Fabel des Original-Librettos die Grundzüge übernommen, dieselben aber durch operettenhafte Züge vielfach entstellt. Noch aus drei andern Opern Lortzings — „Hans Sachs", „Caramo", „Großadmiral" — sind Einzelnummern benutzt, der nötige „Mazurka" wurde von M. Glinka entliehen. Bedenkt man, wie sorgsam und liebevoll Lortzing die Charakteristik seiner Figuren in Musik und Textdichtung behandelte, so muß man die jetzige Bearbeitung aus kunstästhetischen Gründen beanstanden. Wurde doch z. B. aus der Figur des gemächlichen alten Festungskommandanten im „Casanova" eben dieser liebeslüsterne, tanzwütige Mazurka-Oberst, und in den Ensembles zumeist auf die gleiche Musik! Nun, das größere Publikum ließ sich's nicht anfechten: die possenhaften Zutaten des neuen Librettos wurden gebührend belacht, und die Lortzingschen Musikstücke an sich — frisch und eingänglich wie sie sind — freundlich begrüßt. —n.

WÜRZBURG. Zwei Weingartner-Konzerte, mit Werken Felix Weingartners und unter Mitwirkung des Komponisten am Flügel, finden am 19. und 20. Dezember in Würzburg statt. Die Veranstaltungen umfassen einen Liederabend und ein Kammermusik-Konzert mit dem Streichquartett op. 62, dem Klavier-Sextett op. 33 und einem neuen Oktett op. 73. Ausführende sind: Frau Kammersängerin Tilly Cahnbley-Hinken, das Streichquartett Schiering, Wyrott, Kunkel, Cahnbley und die Herren Steinkamp (Klarinette), Lindner (Horn), Großmann (Fagott).

ZEITZ. Bemerkenswerte Leistungen bot die hiesige „Singakadamie" mit zwei Aufführungen von Mendelssohns „Paulus" und bewies damit, daß seit Abgang von Kurt Barth rastlos weiter gearbeitet worden ist. In dem jetzigen Dirigenten, Kapellmeister Glück-Leipzig, hat das Institut einen Chormeister gefunden, der berufen scheint, das Erbe seines verdienstvollen Vorgängers weiterzuführen. Mit Umsicht und Geschick wußte er Chor und Orchester über alle Schwierigkeiten sicher hinwegzuleiten und das Werk eindrucksvoll zu gestalten. Von den mitwirkenden Solisten zeichnete sich in erster Linie Rudolf Bockelmann als Träger der Handlung aus. Die übrigen Künstler — Ilse Koegel, Frau Führer-Gräfner und Ludwig Ruge — gaben ebenfalls ihr Bestes. Wertvolle Unterstützung wurde dem Chor durch das verstärkte städt. Orchester zuteil, welches sich bemühte, durch Beachtung der dynamischen Schattierungen das Ganze zu beleben. Rudolf Winter.

AUSLAND:

BARCELONA. Nach Italien soll auch in Spanien das „Intermezzo“ von Rich. Strauß zur Aufführung kommen, und zwar am Teatro Liceo in Barcelona, wo Kapellmeister Alwin aus Wien anläßlich seines sechswöchigen Gastspiels das Werk wie auch den „Rosenkavalier“ dirigieren wird.

Deutsche Opern auf italienischen Spielplänen: Mailand, Scala: Ring der Nibelungen und Freischütz. Rom: Walküre. Triest: Fliegender Holländer, Salome und Rosenkavalier. Turin: Parsival. Bologna: Siegfried. Genua: Rheingold und Rosenkavalier.

BUDAPEST. Das erste Konzert der Philharmoniker gab zugleich Anlaß zu einem Jubiläum des Generalmusikdirektors Stephan Kerner. Vor 25 Jahren kam dieser große Dirigent an die Spitze der Philh. Gesellschaft, deren Konzerte er mit viel Liebe und Hingebung allmählich zu einem bedeutenden Faktor der ungarischen Musikkultur ausgestaltete. Die Neuheit des Abends war ein romantisches Violinkonzert des Italieners Rich. Zandonai, dessen Solopart die italienische Geigerin Albertina Ferrari mit virtuoser Fertigkeit spielte. Eine interessante, packende Schöpfung und nicht übertrieben modern. Leider ist der Violinpart etwas undankbar und nicht immer von der ihm gebührenden Bedeutung. Die letzte Nummer des Programms war die meisterhaft interpretierte VII. Sinfonie von Beethoven. Langanhaltender Beifall dankte dem Jubilar sowie der erprobten Künstlerschar der Philharmoniker. J. Fligl.

PRAG. Hier hat sich aus Professoren der deutschen Musikakademie eine neue Kammermusikvereinigung gebildet, ein Trio der Herren Langer, (Klavier), Schweyda (Violine) und Franck (Cello). Der letztgenannte Künstler war früher als Cellist beim Amar-Hindemith-Quartett (Frankfurt) tätig.

Das Prager tschechische Staats- und Nationaltheater plant für die Spielzeit 1925/26 folgende Ur- bzw. Erstaufführungen: Alban Bergs Oper „Wozzek“, Rimski-Korsakows Märchenoper „Sadko“, Debussys „Spielzeugschachtel“, Ravels „Kind und Zauber“, Milhauds Balletoper „Salade“, Vitêzslav Novaks „Großvaters Vermächtnis“, Zichs „Kostbarkeiten“, E. F. Burians „Vor Sonnenaufgang“ und Jaroslav Vogls „Meister Jira“. Unter den zahlreichen beabsichtigten Neuinszenierungen sind jene deutscher Opernwerke bemerkenswert: Webers „Freischütz“, sowie Wagners „Meistersinger“ und „Tannhäuser“.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Zweites Mühlhäuser Bachfest. Walter Steeger veranstaltete vom 2.—4. Oktober ein Bachfest mit vier Konzerten und schuf unter Überwindung der größten Schwierigkeiten der Stadt damit ein musikalisches Ereignis allerersten Ranges. Es wurden im ganzen sieben Kantaten, darunter zwei Solokantaten J. S. Bachs aufgeführt, ferner die Sinfonia F-Dur für Orchester, die Goldbergvariationen für zwei Klaviere; Günther Ramin spielte die Partita über den Choral „Sei gegrüßt Jesu gütig“, Präludium und Fuge D-Dur sowie Phantasie und Fuge G-moll. Eine Reihe bedeutender Solisten war für das Fest verpflichtet worden, u. a. Prof. G. A. Walter (Tenor). Als bedeutsam darf man die Leistungen des Mühlhäuser Madrigalchors bezeichnen, in dem sich Steeger ein sublimes Hilfsmittel für seine Veranstaltungen erzogen hat. Die Orchesterpartien wurden in manchmal nicht ganz einwandfreier Weise von Teilen des ehemaligen städt. Orchesters und Gästen aus Erfurt und Gotha gespielt, da Mühlhausen kein stehendes Orchester hat. Von Interesse war die Aufführung des reizenden Duetts „Phyllis und Thirsis“ von Philipp Emanuel Bach, das eine seinem heiteren Charakter durchaus entsprechende Bearbeitung Prof. G. A. Walters erfuhr, der den Tenorpart selbst sang. Von Friedrich Bach wurden zwei Motetten zu Gehör gebracht, beide überzeugender Beweis von der Leistungsfähigkeit des Madrigalchors. Ein besonderer Reiz der Veranstaltung war es, daß drei Konzerte an den Örtlichkeiten abgehalten wurden, wo Bach selbst während seines Mühlhäuser Aufenthaltes wirkte, in der Kirche Divi Blasii, wo er ein Jahr als Organist tätig war, und in der Kirche Beatae Mariae Virginis, wo er die Aufführung seines ersten größeren Werkes, der Mühlhäuser „Ratswahlkantate“ („Gott ist mein König“) leitete. So wirkten der räumliche Zauber der alten Kirchen, neben historischen Reminiszenzen mit der großen Wirkung der herrlich lebendigen Werke Bachs zusammen, um einen Eindruck von Nachhaltigkeit zu erzeugen. Kurt Miethke.

Kammermusik Laubach 1925. Zum dritten Male gab die schwungvolle Energie des Drumm-Quartetts den Konzerten in dem stilvollen Kammermusiksaal des Laubacher Schlosses — vielleicht einem der schönsten Deutschlands — die Weihe. Das größte Erlebnis bedeutete zweifellos die restlose Ausschöpfung der heute mehr denn je unergründlich wirkenden Tiefe des Klarinettenquintetts op. 146 von Max Reger in dem meisterhaften Spiel der Darmstädter Künstler. Die Morgen-

musik am Sonntag den 13. September war als eine Ehrung des 70. Geburtstags von Arnold Mendelssohn gedacht, der selbst mit erfreulicher Jugendfrische in seinem Trio für 2 Violinen und Klavier mitwirkte. Die beiden Streichquartette op. 76 in D und op. 83 in B vermittelten einen sehr wertvollen Einblick in die reizvolle Schaffenswelt des Altmeisters, die trotz ihrer oder gerade wegen ihrer formalen Bindung und kontrapunktischen Kultur eine starke überzeugende Kraft des Gefühls offenbart. Auf dem Programm der Konzerte standen noch die Streichquartette von Pfitzner op. 13 in D und Mozart D-moll. Das einleitende Konzert des Heinemann-Vokal-Quartetts (Schumann: Spanisches Liederspiel und Brahms: Liebesliederwalzer) ließ durch die Uneinheitlichkeit der Stimmen keine wärmere Wirkung aufkommen. Ein kraftvoller Ausklang dagegen war der Sonatenabend von Raoul von Koczalsky und Konzertmeister Drumm, welche in der Wiedergabe der problematischen A-moll-Sonate op. 27 von Pfitzner, Schumanns A-moll und der sehr formschönen, durch ihre Stilmischungen eigenartigen Sonate op. 74 von Koczalsky Temperament und sprühende Begeisterung ausstrahlen ließen. — Der hochstrebende Kunstsinn des gräflichen Hauses hat in wenigen Jahren eine musikalische Tradition geschaffen, die leben wird und eine sehr beachtenswerte Ergänzung zu den Veranstaltungen in Donaueschingen darstellt. Dr. H. R.

Das erste Ostpreußische Kammermusikfest fand kürzlich in Elbing statt. Das Programm lautete: Die Entwicklung der Kammermusik; die schöne Aufgabe wurde von dem Prisca-Quartett (Köln) in mustergültiger Weise gelöst. Das sechstägige Fest vermittelte den Hörern die großen Entwicklunsglinien auf dem Wege von Johann Stamitz, Ph. E. Bach über die deutsche Klassik und Romantik — die in besonders schlackenloser Schönheit erstand — unter Einschaltung eines Abends moderner Musik bis zu Reger und Hindemith. Besonderer Erwähnung bedarf als Neuheit ein Manuskriptwerk Reinhard Oppels (op. 18), das seinen Verfasser als einen Musiker von überaus hohen Qualitäten ausweist, dem jedoch eine merkwürdige Stilvermischung künstlerisch schadet. Der hohe künstlerische wie materielle Erfolg der Veranstaltung läßt hoffen, daß der Elbinger Verein „Freie Volksbühne" — von dem die Organisation ausging — im nächsten Jahre ein ähnliches Fest in die Wege leitet. Lobenswert war, daß nach außen kein großes Geschrei erhoben wurde, „nicht uns in Rausch und Taumel zu verlieren, vielmehr in edler Freude uns selbst immer wahrhafter zu finden", sollte nach der Vorrede des Programmbuches die Aufgabe sein, die denn auch mit Hilfe des nach jeder Seite hin erstklassigen Prisca-Quartetts durchaus bewältigt wurde. H. Gk.

Zum Cöthener Bachfest

Das kleine Bachfest in Cöthen (s. l. Heft S. 608) hat gezeigt, daß die Neue Bachgesellschaft in Zukunft mit Abhaltung ihrer Feste etwas vorsichtiger wird sein müssen, es nicht genügt, wenn sie nur an der Aufstellung der Programme beteiligt ist und dabei, wie gerade auch in Cöthen, Vorbildliches leistet. Vor allem über folgendes wird sie eine Kontrolle ausüben müssen: Die Lokalfrage für die weltlichen Konzerte muß in einer Art gelöst sein, daß Bachsche Wirkungen zustande kommen können. Ist dies unmöglich, so verzichte sie auf ein Bachfest unter ihrer Aegide. Der N. B. G. kann es nur darauf ankommen, für einen Bach einzutreten, der verinnerlichend und nicht veräußerlichend mißverständlich wirkt. Zweitens wird sie eine gewisse Kontrolle über den Vortrag üben müssen, so die künstlerische Leitung nicht in den Händen erprobter, anerkannter Bachdirigenten liegt. Das ist gerade in kleineren Städten selten der Fall, wo es aber an tüchtigen Musikern, die durch derartige offizielle Bachfeste in ihrer Stellung zu Bach gefördert werden können, keineswegs fehlt. In Männern wie Ochs, Schumann und Straube besitzt nun die N. B. G. Kapazitäten, die jeder kleinere Dirigent gerne anerkennen und sich von ihnen in freundschaftlich-kollegialem Sinn Ratschläge gerade hinsichtlich der Tempi gefallen lassen wird. Davon braucht, damit das Selbstgefühl nicht verletzt wird, die Öffentlichkeit nichts zu wissen. Es ist dann ausgeschlossen, daß ein so köstliches Heiligtum wie die Kantate „Komm, du süße Todesstunde" zunächst einmal durch falsche Tempi-Einstellung entweiht wird. Erreichen würde sich auch wohl lassen, daß eine an sich fähige Kapelle wie die Dessauer zu Bach intimere Beziehungen erhält; was am Bachfest unter von Hoeßlin zu hören war, läßt sich vom Standpunkt der N. B. G. nicht rechtfertigen. Auch für die Gesangssolisten müßte eine gewisse Gewähr gegeben werden; es gab zwei Versager (Alt und Tenor), erfreulicherweise aber auch die Bekanntschaft mit einem viel zu wenig bekannten ausgezeichneten Bachsänger, A. Paulus in Dessau. So viel ist sicher, daß die N. B. G., wenn sie nach wie vor die führende Stelle auf dem Gebiet der Bachpflege innehaben will, das Kapitel der Bachfeste einer erneuten Prüfung wird unterziehen müssen. A. H.

Bayreuth. Im nächsten Jahre finden, trotz des 50 jährigen Jubiläums des Festspielhauses, keine Festspiele statt. Für 1927 ist die erstmalige Aufnahme des Rienzi in den Festspielplan vorgesehen.

Der Rat der Stadt Chemnitz hat den deutschen Musikverein eingeladen, das nächste deutsche Tonkünstlerfest in Chemnitz abzuhalten.

Im Laufe dieses Monats findet in Manchester ein großes Wagnerfest statt, bei dem der ganze Ring zur Aufführung gelangt.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Vom Leipziger Konservatorium. Seit Max Pauer nunmehr vor Jahresfrist den Direktorposten am hiesigen Konservatorium übernahm, begann in die Anstalt wieder jener Geist der Disziplin und Ordnung einzuziehen, der von jeher noch die Grundlage für jede Reform oder, ganz allgemein, für jedes erzieherische Wirken mitbilden mußte. Wenn Pauer daher — wie er sich auch Pressevertretern gegenüber äußerte — nicht sofort mit der Verwirklichung seiner Erziehungsmaßnahmen einsetzen konnte, so lag dies eben gerade daran, daß die nötigen Grundlagen dafür erst geschaffen werden mußten. — Indessen ist schon allerlei erreicht worden. Musikdiktat und Gehörübung, zwei von Pauer als eminent wichtig betrachtete Faktoren, haben eine starke Erweiterung erfahren. Jeder Schüler ist zur Teilnahme an den Stunden verpflichtet, die noch insofern eine Gliederung in sich erfahren, als bei jedem Instrumentalisten vor allem die, seinem Instrument gemäße Gehörbildung angestrebt wird (das Gehör eines Bassisten z. B. wird in erster Linie einmal im Tonbereich seines Instrumentes geschärft). Dieses Prinzip der individuellen Anpassung an die Instrumentalistenausbildung findet auch in der allgemeinen Musiktheorie, in deren Mittelpunkt nunmehr die musikalische Analyse getreten ist, seine Anwendung. Pianisten, Violinisten, Sänger usw. werden nicht mehr jahrelang mit unfruchtbaren, abstrakten Theoremen gequält, um letztlich bestenfalls eine hölzerne Fuge konstruieren zu können, sondern: aus der Meisterliteratur des betreffenden Instruments heraus arbeitet die Theorie durch praktische Analyse, um so den lebendigen Anschluß und zugleich die Ergänzung zu den Instrumentalstunden zu bilden. — Für diesen Winter sind öffentliche Vorträge populärer Art über Musik (Dr. Reuter, Herm. Grabner), in Verbindung mit der Volkshochschule angekündigt. Dadurch und mit noch manchem andern Geplanten soll das Institut aus seiner bisherigen Isolierung heraustreten, um am musikalischen Leben und der musikalischen Volkserziehung der Gegenwart nach Kräften teilzunehmen. W. W.

Bericht über die 4. Schulmusikwoche in Hamburg 4.—10. Oktober, veranstaltet vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin in Verbindung mit der Hamburger Oberschulbehörde. — Die diesjährige Schulmusikwoche, zu der sich über 600 Teilnehmer zusammengefunden hatten, läßt sich am besten durch den Begriff „kunsterzieherische Arbeitsgemeinschaft" charakterisieren. Die freiwilligen Mitarbeiter waren Schulreformer, Volksbildner, Musiklehrer, Musikwissenschaftler und Musiker, die in fruchtbarer Gemeinschaft die 3 Hauptthemen „Jugend, Musik und Volk" durchsprachen. Die geistige Führung der Tagung lag in den Händen des als genialer Kunsterzieher längst bekannten Schulrats Götze, dem die meisten bewundernswerten Umwandlungen im Hamburger Schulmusikleben zu danken sind, und in den Händen der verständnisvollen Berliner Behörde (Ministerialrat Kästner, Prof. Kestenberg), während Jöde als stillwirkende Kraft den Tagungsstoff in seine Richtung leitete. Diese verschiedenen führenden Kräfte waren sich alle darin einig, daß dem Musikunterricht im künftigen Erziehungsleben eine zentrale Bedeutung zufallen müsse. Die Gedanken Prof. Hans Freyers-Leipzig über die seelische Formkraft — und die gemeinschaftsbildende Kraft — der Musik gaben die philosophisch und soziologisch gleich überzeugende Begründung für alle weiteren praktischen, musikpädagogischen Forderungen.

In Einzelvorträgen, in Debatten und in lebendigen Beispielen von Schulmusikgruppen und Singschulen (dankbar genannt seien die Darbietungen der Lübischen Singschule, der Schulmusikgruppe der Lichtwarkschule, der Volksmusikschule Hamburg und des Sprechchors von Vilma Mönckeberg) kam bewußt und unbewußt das Glaubensbekenntnis Jödes zum Ausdruck: „Der Weg zur Volksgemeinschaft geht über die singende Schulgemeinschaft". Dieser Weg kann aber nur dort beschritten werden, wo der Musiker-Pädagoge mit seinem eigenen Selbst in die Erziehung eingeht und die Freude am Singen und Musizieren so zu wecken versteht, daß sie über die Schule hinaus lebendig bleibt. Methodisch-technische Fragen, schulbehördliche Verordnungen, Lehrerausbildungsfragen, Unterrichtsstundenzahl u. a. m. wurden in Ergänzung erörtert und lebhaft diskutiert, und zwar von den Herren Kühn, Wicke, Münnich, Thiel und Martens, jedoch immer unter dem Gesichtspunkt, daß lebendig-schaffender Pädagogengeist da sein müsse, ehe äußere Reformen wirksam werden könnten.

Über die durchwegs wertvollen Vorträge kann sich jeder interessierte Leser der Zeitschrift für Musik in einem in Kürze erscheinenden Tagungsbericht im Verlag von Quelle & Meyer, Leipzig, unterrichten, in dem die Hauptvorträge abgedruckt werden.

Zum Schluß sei jedoch noch auf den Anteil der Musikwissenschaftler an der Schulmusikwoche verwiesen, die den Anlaß zur fruchtbarsten Diskussion gegeben haben. Und zwar handelte es sich um Auseinandersetzungen über den Bildungswert alter und neuer Musik in der Schule, die Prof. Abert und Prof. Gurlitt mit voller Absichtlichkeit herbeiführten, um zu rechter Zeit auf die Gefahr aufmerksam zu machen, die in der einseitigen Pflege alter Musik in den Schulen, den Singgruppen und Musikantengilden liegt. Die Folge eines solchen, aus der

Musik vergangener Jahrhunderte erworbenen Wertmaßstabes müsse die sein, daß der Anschluß an die schöpferischen Kräfte der Gegenwart versäumt und das Kunstschaffen der Gegenwart verfälscht wird. — Wenn diese Warnung und der Rat Gurlitts, mit größerem Vertrauen an die Musik der Zeit heranzugehen, in den Führern der musizierenden Jugendbewegung — und bei Jöde in erster Linie — Wurzel gefaßt hat, können die Teilnehmer der Hamburger Schulmusikwoche in freudigem Vertrauen weiter miteinander an der Erneuerung der Schulmusik arbeiten. Dr. L. Littauer.

In Hannover fanden vom 30. September bis 9. Okt. Kurse des Tonika-Do-Bundes E. V. (Verein für musikalische Erziehung) statt, an denen sich etwa 100 Teilnehmer aus über 50 Städten (Königsberg, München, Liegnitz, Dortmund, Spiez-Schweiz usw.) beteiligten, sich in die Lehrweise der Hannoverschen Musikerin Agnes Hundoegger einarbeiteten oder sich darin vervollkommneten und reiche Anregung für ihre musikerzieherischen Aufgaben einheimsten. — Studienassesorin Dr. Elisabeth Noack-Schneidemühl zeigte im einleitenden Vortrag die Eignung der Tonika-Do-Lehre zur Verwirklichung des Arbeitsprinzips im Musikunterricht. Studienrat Walter Kühn-Berlin sprach über die „psychologischen Grundlagen der Gehörbildungsmethoden, Frida Loebenstein, Lehrerin am Sternschen Konservatorium-Berlin, führte von Tonika-Do aus in die moderne Harmonielehre auf Grund des funktionellen Hörens ein, Hilmar Höckner-Landerziehungsheim Bieberstein in die alten Kirchentöne und die Vokalmusik des 16. Jahrhunderts. — Einen der Ubungskurse in Tonika-Do leitete Agnes Hundoegger selbst, einen Sonderkursus für Blinde mit außerordentlichem Erfolg Studienrat Ismer-Berlin, Stimmerziehung und Chorleitung lag in den Händen von Kantor Alfred Stier-Dresden, der das Ergebnis seiner Arbeit in sehr klangschönen 4stimmigen alten Madrigalen bei der Schlußfeier hören ließ, die im übrigen ein von Schülerinnen reizend gespieltes Stück der Gesanglehrerin Marg. van Biema „Wie aus dem Brummer eine Nachtigall wurde“ zum Vortrag brachte. — Die Kurse sollen auf Wunsch der Teilnehmer alljährlich wiederholt werden, um immer weitere Kreise mit der Tonika-Do-Lehre, die auch durchschnittlich Begabte leicht zrm bewußten musikalischen Hören, Denken und Vomblattsingen führt, bekannt zu machen. -n.

Die 12. Abteilung (Musikwissenschaft) der „55. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner“ behandelte in zweitägiger Sitzung die Frage der „Schulmusikpflege der höheren Schule“. Auf ausführliche Beratungen der Herren Ministerialfacharbeiter Professor L. Kestenberg-Berlin, Prof. Dr. W. Fischer-Wien, Ministerialfacharbeiter Regierungsrat R. Wicke-Weimar, Ministerialbeauftragter Prof. M. Koch-München, Prof. Dr. A. Schering folgte in mehrstündiger Aussprache, an der außer den genannten Vortragenden die Herren Hilmar Höckner-Bieberstein, Dr. P. F. Scherber-München, Prof. Arthur Berg-Ludwigshafen, Privatdozent Dr. Müller-Blattau-Königsberg, Musiklehrer Josef Hoffbauer-Oberursel, Prof. J. Schanze-München und Privatdozent Dr. Gustav Becking-Erlangen teilnahmen.

In Hinsicht auf die bevorstehende Neuregelung der Vorbildung für das höhere Musiklehramt in Bayern wurden die Ergebnisse der Verhandlungen in folgender einstimmig angenommenen Entschließung zusammengefaßt:

„Der Musikunterricht der höheren Schule, der nicht nur Gesang- und Instrumentalunterweisung sein darf, sondern die geistigen Werte der Musik in einer dem Bildungsziel der höheren Schule entsprechenden Weise fruchtbar machen soll, verlangt vom Unterrichtenden wissenschaftliche Kenntnisse und Fähigkeiten, die nicht in seminaristischer Ausbildung erworben werden können. Es ist vielmehr unbedingt notwendig, daß der Anwärter des Musiklehramtes eine wissenschaftliche Ausbildung aus erster Hand empfängt, die ihn instand setzt, seine wissenschaftliche Aufgabe als selbstständiger Gelehrter zu bewältigen. Wir warnen daher davor, an die musikalisch-praktische Ausbildung der Musiklehrer ein kurzes musikwissenschaftliches Universitätsstudium nur lose anzuhängen und empfehlen mit allem Nachdruck eine Regelung, welche mit der durchaus notwendigen und in keiner Weise zu vernachlässigenden Ausbildung in der musikalischen Praxis und in der Pädagogik des Musikunterrichts ein vollwertiges Universitätsstudium in planvoller Weise verbindet und die Lehrberechtigung von der Ablegung eines der üblichen Prüfungen für das höhere Lehramt entsprechenden Staatsexamens abhängig macht.“

Wir werden auf diese Frage, die für die Existenz eines Teils des deutschen Musikerstandes von ausschlaggebender Bedeutung ist, in der nächsten Nummer zu sprechen kommen. —

In Köln wurden die Rheinische Hochschule für Musik“ und ihr Parallelinstitut, die der musikalischen Ausbildung auch des Nichtberufsmusikers dienende „Rheinische Musikschule“ in würdiger Weise feierlich eröffnet. Ein Festakt, zu dem das Ministerium Prof. Dr. Becker entsandt hatte, gab Gelegenheit, die von Stadt und Staat aufgestellten Ziele der neuen Anstalten in verschiedenartigster Beleuchtung kennen zu lernen. Besonders eindrucksvoll wirkte die geistvolle Programmrede des neuen Mitleiters der Hochschule, Prof. Braunfels. Die Angliederung einer Abteilung für Kirchenmusik, einer solchen für Schulmusik und einer Orchesterschule lassen zeitgemäße

Aufgaben erkennbar werden, die weit über das vom bisherigen Kölner Konservatorium Erstrebte und Geleistete hinausgehen. Mehrfach sprach man auch — und das wäre eigentlich für einen wirklichen „Hochschulcharakter" der neuen Anstalt eine Selbstverständlichkeit — von Zusammenarbeit mit der an der hiesigen Universität vertretenen Musikwissenschaft. Es wird, soll sich auch das geistige Gesicht des ehemaligen Konservatoriums in der Hochschule für Musik erneuern, sehr darauf ankommen, ob man solchen festlichen Reden Taten folgen läßt. Dr. Willi Kahl.

Die Magdeburger Volkshochschule plant die Gründung einer Volksmusikschule nach den Grundsätzen Prof. Jödes.

Die Jahresberichte der Konservatorien in Nürnberg und Heidelberg liegen vor und geben ein anschauliches Bild von den lebensvollen Wirken, das an diesen Anstalten herrscht.

Das badische Konservatorium für Musik in Karlsruhe hat ab 1. Oktober eine Theaterschule angegliedert. Die Ausbildungsdauer beträgt zwei Jahre bei einem Monatshonorar von M. 5.—.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der „Deutsche Kongreß für Kirchenmusik", der vom 28. Sept. bis zum 3. Oktober in Berlin tagte, zeigte eine beschämend geringe Teilnehmerzahl. Der Ruf der sehr regen Leitung des „Landesverbandes evangelischer Kirchenmusiker in Preußen" findet im Lande nur schwachen Widerhall. Gerade in der Gegenwart ist es tief zu bedauern, daß die große Bedeutung der Kirchenmusik als Kulturfaktor im allgemeinen und Kraft zur Wiedererweckung und Stärkung des kirchlichen Lebens im besonderen nicht recht erkannt und gewürdigt wird. Solange von der obersten Kirchenbehörde nicht dafür gesorgt wird, daß nicht nur die Kirchenmusiker, sondern auch die Geistlichen in großer Zahl an so wertvollen Veranstaltungen teilnehmen, ist ein Erfolg der großen Arbeit, die ein Häuflein Idealisten leistet, nicht zu erwarten. Die vielen, meist vorzüglichen Vorträge und Konzerte waren diesmal besonders interessant, weil die gegensätzlichen Ansichten über alte und neue Kunst stark hervortreten. Besonders in drei Vorträgen kam das zum Ausdruck. Pfarrer Fr. von Baussnern und Dr. Walter Hensel erblickten nur in der Pflege der Gesänge aus früheren Jahrhunderten ein Mittel zur Hebung des geistlichen und weltlichen musikalischen Volkslebens. V. Baussnern lehnte selbst geistliche Gesänge wie „O du fröhliche" und „Stille Nacht" ab, und Dr. Hensel alle unsere neueren Volkslieder. Kein Wunder, daß ein so einseitiger Standpunkt von den Kongreßteilnehmern nicht gebilligt wurde. Die Berechtigung guter neuzeitlicher Gesänge kam zum Ausdruck; denn diese im Volke bereits verankerten Weisen stehen mit ihren zeitgemäßen Texten und ihrer musikalischen Struktur dem deutschen Volksempfinden näher, als die auf den alten Kirchentonarten basierenden Gesänge früherer Jahrhunderte. Eine besonders lebhafte Debatte zeitigte der Vortrag: „Über den zweckmäßigen Bau von Kirchenorgeln", den der Architekt Jahnn aus Hamburg hielt. Seine Stellungnahme für die Orgeln zu Bachs Zeit und der Zeit, vor Bach, ist bekannt. Dr. Luedtke-Berlin und Kantor Mattheus-Reichenbach vertraten einen anderen Standpunkt. Prof. Egidi, der bekannte Berliner Orgelmeister, berichtete aus dem Schatz seiner reichen Erfahrung. Er kam zu dem Ergebnis, daß gute moderne Orgeln auch die Vorzüge der alten Vorbilder aufweisen können, und kein Grund vorliege, wieder zu den alten Orgeln zurückzukehren, und die guten technischen Errungenschaften der neuzeitlichen Orgelbaukunst außer acht zu lassen. T. N.

Bei der diesjährigen Tagung der Robert Schumann-Gesellschaft, die am 20. Sept. in Zwickau, dem Sitze der Vereinigung, unter Leitung von Oberbürgermeister Holz stattfand, erstattete der Sekretär, Direktor des Schumannmuseums, Oberlehrer i. R. M. Kreisig den Tätigkeitsbericht über das 5. Geschäftsjahr und das Jahrfünft des Bestehens. Die Gesellschaft hat z. Zt. 330 Mitglieder in und außerhalb Deutschlands, es wird nun wieder auf neues Wachstum gehofft. Die Tätigkeit vollzog sich in dem Rahmen der Hauptaufgabe, die Erinnerung an Robert und Klara Schumann lebendig zu erhalten und das Verständnis für deren Werke und Persönlichkeit nach Kräften zu fördern. Es wurden Ankäufe für das Schumannmuseum gemacht, die Ortsgruppe Zwickau veranstaltete einige musikalische Darbietungen (ein größeres Schumannfest war für 1925 geplant, mußte aber auf 1926 vertagt werden), der Sekretär hielt in einigen Städten Vorträge, an Veröffentlichungen wurde mitgearbeitet, auch konnten einige Unterstützungen gegeben werden. Die Einnahme betrug 4780, die Ausgabe 1982 Mark. Die Beiträge wurden wir folgt festgesetzt: Jahresbeitrag für Einzelpersonen mindestens 10 M, für Körperschaften 20 M, einmaliger Beitrag zur Erwerbung der lebenslänglichen Mitgliedschaft 100 M und zur Erwerbung der Ehrenbezeichnung „Förderer" 300 M. An Stelle des verstorbenen Vorstandsmitgliedes, dem warme Worte des Dankes gewidmet wurden, Bergrat Dr. h. c. Wiede, wurde der neue hauptamtliche Direktor des städt. Museums Dr. H. Gurlitt in den Vorstand gewählt, er wird in der Hauptsache den Schriftführer unterstützen. Unter freudiger, einmütiger Zustimmung der Versammlung wurde Oberlehrer Kreisig, dem Schöpfer des Schumannmuseums und Gründer der Gesellschaft die Ehrenmitgliedschaft verliehen. Der trotz seiner ziemlich 70 Jahre noch recht rüstige Geehrte

dankte und versprach nach Kräften weiter mitzuhelfen. Zu Beginn war unter Hinweis auf Klara Schumanns Geburtstag (geb. 13. September 1819 in Leipzig) der 1. Satz von deren Klaviertrio op. 17 gespielt worden (Klavier: Frau Elisabeth Rautenberg) und nach der Versammlung (Stadtkapellmeister W. Schmidt u. Gen.) wurde Rob. Schumanns Streichquartett in A-Dur (op. 41, 3) vorgetragen. Im Schumannmuseum war eine Sonderausstellung „Klara Wieck-Schumann als Komponistin“ veranstaltet (Handschriften, alte Erstdrucke, alte Programme, Erstkritiken, Literatur, Bilder z. B. der Widmungsempfänger, der Kompositionslehrer (Weinlig, H. Dorn, Reißliger), chronologische und systematische Nachweise auch der unveröffentlichten usw., die der Museumsvorsteher Kreisig ausführlich erläuterte.

Augsburg. Hier wurde eine „Gesellschaft für neue Musik“ gegründet, die ohne einseitig eine bestimmte Richtung zu pflegen, ihr Ziel in der Unterstützung der neuzeitlichen Musikentwicklung sieht. Sie wird dieses Ziel zu verwirklichen suchen durch Aufführungen moderner Werke, vorerst namentlich auf dem Gebiet der Kammermusik, durch einführende Vorträge und durch Bereitstellung einer Bücherei musikalischer Werke und musikwissenschaftlichen Schrifttums. Neben der Pflege jüngster Musikproduktion macht sich die Gesellschaft besonders zur Aufgabe, die lebendigen Beziehungen zur musikalischen Vergangenheit klarzulegen, also ihre Entwicklung aus dem bisher Gewordenen aufzuzeigen und so die triebkräftigen Ideen unserer Zeit aus der Geschichte zu rechtfertigen. Damit parallel laufen soll auch eine großzügige Zusammenfassung aller Einzelfaktoren, die das Augsburger Musikleben bestimmen, zu einer einheitlich gerichteten Musikkultur. Ludwig Unterholzner.

Massenaustritt aus dem erweiterten Vorstand des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler“. Infolge des unseligen Erlasses über den Privatunterricht sind ausgetreten: Abendroth, Courvoisier, Furtwängler, J. Haas, v. Hausegger, Kaun, Raabe, Reuß, F. Stein, Wendel. Wie der rührige Vorstand des „Verbands der konzertierenden Künstler Deutschlands“ mitteilt, haben auch die „Vereinigten Musikpädagogischen Verbände“ sich in einer Eingabe an den Kultusminister für eine Reihe von Änderungen gewandt.

Konzertierende Künstler, die dem oben genannten Verband noch nicht beigetreten sind, machen wir auf diesen ausdrücklich aufmerksam. Sie finden in ihm die für sie notwendige Vertretung, und es darf gesagt werden, daß der Verband schon manches Bedeutsame erreicht hat.

Der Prager deutsche Männergesangverein und Prager deutsche Sängerverein „Tauwitz“ haben sich am 12. Oktober d. J. zu einer chorgesangskünstlerischen Einheit zusammengeschlossen. Der neu vereinigte Chorkörper wird gegen 200 Sänger zählen und den Namen „Vereinigung deutscher Männergesangverein und Tauwitz“ tragen. Der Prager deutsche Männergesangverein, dessen Entstehung als Gesangverein „Zauberflöte“ bis auf das Jahr 1859 zurückgeht, erhält durch diese Vereinigung einen neuen Aufschwung, um so mehr, als dermalen an seiner Spitze der geniale Opernchef des deutschen Theaters Alexander Zemlinsky steht. —ck.

Die Berliner Bruckner-Vereinigung, Leiter Prof. Felix M. Gatz veranstaltet kommenden Winter in der Berliner Musikhochschule einen Zyklus von sieben Orchester- und Chorkonzerten. Zur Aufführung gelangen die Sinfonien 4 bis 9, sowie die Messen in E und F-Moll von Bruckner.

Die Liga für musikalische Kultur e. V. (künstlerische Leitung: Direktor Geo Becker) wird auf Einladung vom Kulturamt des Verbandes der Deutschen Großrumäniens im September und Oktober in den deutschen Städten des alten Siebenbürgen ca. zwanzig Musikkulturabende (d. h. Konzerte mit Einführungen) veranstalten. Zum Vortrag kommen Werke von Beethoven, Weber, Wagner, Brahms und Strauß. Ausführende: Geo Becker (Vortrag) und der Pianist Nino Neidhardt.

In Dresden hat sich, angeregt durch die Tätigkeit der Heinr. Schütz-Gesellschaft, ein Heinrich-Schütz-Chor gebildet, der es sich zur Aufgabe macht, protestantische Musik der vorbachschen Zeit zu pflegen. Leiter ist Max R. Albrecht.

In der ersten Oktoberwoche fand in Berlin die Tagung des Gesamtvorstandes des Reichsverbandes D. T. u. M. unter Leitung Arnold Ebels und dem Ehrenvorsitz Max von Schillings statt. Im Mittelpunkt der Tagung stand die Diskussion über den Preuß. Musikunterrichtserlaß.

Die Gilde schlesischer Tonsetzer veröffentlicht ihren 1. Jahresbericht über 1924/25. Eine ganze Anzahl Konzerte mit Werken schlesischer Tonsetzer, veranstaltet in verschiedenen Städten Schlesiens, geben von der regen Tätigkeit der Gilde Zeugnis. Da es der Geschäftsstelle immer noch an Aufführungsmaterial mangelt, werden die Mitgliederkomponisten und deren Verleger um Überlassung von Kompositionen gebeten.

Mit einer Reihe Festveranstaltungen beging kürzlich der bekannte Spitzersche Männergesangverein die Feier seines 50jährigen Bestehens.

Die Jacques-Dalcroze-Gesellschaften Europas und Amerikas planen einen Internationalen Kongreß für Rhythmik, der im Juli 1926 in Paris stattfinden soll.

PERSÖNLICHES

Nach bald 40jähriger Tätigkeit ist am 1. Oktober dieses Jahres der Kantor von Torgau, Prof. Otto Schröder in den wohlverdienten Ruhestand getreten. Den 19. März 1860 in Halle geboren, besuchte Schr. von 1870 an die dortige Latina und trat gleichzeitig in den damals von dem trefflichen C. A. Haßler geleiteten, mit den Frankeschen Stiftungen verbundenen Stadtsingechor ein, dem er während seiner ganzen Schulzeit, zuletzt als Präfekt, angehörte. Nach bestandenem Maturum studierte er klassische Philologie und legte auch an der Latina sein Probejahr ab. In dieser Zeit, die ihm auch Gelegenheit gab, für seinen verehrten Lehrer Haßler stellvertretend vielfach tätig zu sein, reifte in ihm der Entschluß, sich ganz der Musik zu widmen. Er nahm zuerst brieflich bei S. Jadassohn in Leipzig theoretischen Unterricht und trat später als Schüler in das Leipziger Konservatorium ein, während er in Halle weiter amtierte und natürlich auch dort seinen Wohnsitz behielt. 1893 wurde er als Nachfolger Haßlers Kantor zu St. Marien und Direktor des Stadtsingechors. Als solcher hütete er die Tradition seines Vorgängers, pflegte die alten Meister ohne die neueren zu vergessen, wie er z. B. die meisterhaften kirchlichen Arbeiten des mit Unrecht fast vergessenen C. Piutti sämtlich aus der Taufe gehoben hat. 1900 erhielt er den Ruf nach Torgau, wo er als Kantor der Stadtkirche, sowie als Gesang- und wissenschaftlicher Lehrer am Gymnasium bis jetzt, also 25 volle Jahre segensreich gewirkt hat. Wie erfolgreich Schröders Tätigkeit gewesen ist, das bezeugten die Dankbarkeit und Verehrung, die ihm Torgaus Bürgerschaft jederzeit entgegenbrachte, und die besonders bei der erhebenden Abschiedsfeier zu schönstem Ausdruck kamen. Als Komponist hat er sich besonders auf den Gebieten der Motette und des Chorliedes betätigt, ferner als Hersteller praktischer Ausgaben von Werken alter Meister, wie Johann Walter, H. L. Haßler u. a. Auch hat er für die Neue Bachgesellschaft, deren Ausschuß er angehört, eine Anzahl Kantaten-Klavierauszüge (in den Veröffentlichungen der N. B. G.) besorgt.

Der nordische Bariton Helge Lindberg erhielt vom König von Schweden die goldene Medaille für Wissenschaft und Kunst.

Geburtstage und Jubiläen:

Otto Säuberlich, der Seniorchef der Firma Oscar Brandstetter, bei der seit Jahren unsere Zeitschrift gedruckt wird, konnte am 1. November in voller Rüstigkeit sein 50jähriges Dienstjubiläum begehen.

Unser geschätzter Mitarbeiter der Pianist und Musikschriftsteller Josef Fligl feierte in Budapest das Jubiläum seiner 40jährigen Tätigkeit. An dem in seiner Wohnung abgehaltenen Hauskonzerte beteiligten sich die hervorragendsten Bühnenkünstler und Sänger Ungarns.

Wilhelm Heinefatter, ehemalig kgl. Hofkapellmeister, beging unlängst als der älteste Dirigent Deutschlands seinen 90. Geburtstag.

Generalmusikdirektor Arthur Meißner beging unlängst seinen 70. Geburtstag. Meißner, der seine Laufbahn als Violinist und dann Konzertmeister schon mit 15 Jahren antrat, ist auch mit einer Anzahl beachtlicher Kompositionen, so verschiedenen Musiken zu Bühnenwerken, hervorgetreten.

Chordirektor Karl Klanert, der verdiente Dirigent des Stadtsingechors Halle, konnte kürzlich auf eine 25jähriges Dienstjubiläum zurückblicken. Durch seine vorbildliche Pflege der a-cappella-Literatur aller Zeiten nimmt er mit seinem Chor einen festen Platz im Halleschen Kunstleben ein.

Berufungen:

— Walter Trienes, ein junger Komponist und Pianist, als Lehrer an das Konservatorium für Musik in Hagen i. W.

— An die Württ. Hochschule in Stuttgart: Georg A. Walter als Nachfolger des verstorbenen Kammersängers Karl Lang, Alfred Ernst (Harfe), Ludwig Natterer als Nachfolger Ph. Neeters (Bratsche), Hedwig Riedling (Ausbildung des Klangbewußtseins) und Hermann Schmid (Klavier).

— Franz Schmidt, der österreichische Komponist und Dirigent, als Direktor an die Wiener Hochschule für Musik (s. unsern Artikel S. 649).

— Alexander Zemlinsky zum Rektor der Prager deutschen Musik-Akademie für das Studienjahr 1925/26 und Josef Suk für die gleiche Amtsperiode zum Rektor des tschechischen Staatskonservatoriums.

— Kapellmeister Werner Wolff zum ersten musikalischen Leiter für die Oper und zum Professor am Konservatorium in Riga.

— Kapellmeister Joseph Rosenstock als Nachfolger Ballings zum Darmstädter Generalmusikdirektor.

— Karl Ehrenberg als Leiter an die Kapellmeisterklasse mit dem Titel eines Professors an die Hochschule für Musik in Köln.

— Eduard Erdmann ebenfalls als Lehrer an die Kölner Musikhochschule.

— Otto Henning, der bisherige Leiter des Basler Stadttheaters zum Leiter der vereinigten Stadttheater Barmen-Elberfeld für die Spielzeit 1925/26.

Todesfälle:

† Albert Metz, Direktor des Marosvásárhelyer Konservatoriums (Ungarn), 57jährig. Metz war auch Komponist: sein Ballett „Tag und Nacht“ wurde im Budapester Opernhause 40mal mit großem Erfolg aufgeführt.

† Julius Wengert, der in Männerchorkreisen beliebte schwäbische Komponist und Dirigent.
† Mathilde Sliwansky, die Eigentümerin des Hauses in Prag, in dem Mozart seinen Don Juan vollendet hat. Die Dame, die ihr Haus pietätvoll zu einem Mozart-Museum umgestaltet hat, hat das Mozarteum zum Erben desselben eingesetzt.
† Arthur von Gerlach, der vor allem durch seine in Holland veranstalteten Aufführungen von Mozart- und Wagner-Opern bekannte Intendant.
† Prof. Dr. Andreas Moser, dessen Ehrung durch Verleihung des Dr. h. c. wir im vorigen Jahre berichtet haben, im Alter von 66 Jahren. Moser war zuerst Schüler dann Assistent von Joachim, mit dem er auch die bekannte, auch in Frankreich und England verbreitete, dreibändige Violinschule herausgab. Außer vortrefflichen Ausgaben der Streichquartette Mozarts, Haydns, Beethovens und Schuberts schrieb Moser auch eine zweibändige Joachimbiographie, die im Verlage der deutschen Brahmsgesellschaft erschienen ist. Durch sein großes Werk „Die Geschichte der Violinmusik", das sich auf ausgedehnten Quellenstudien aufbaut, hat sich Moser tief in die Geschichte seines Instruments eingegraben.
† Luise Ottermann, Gesangslehrerein zu Dresden.
† Hofrat Friedr. Rösch, der Vorsitzende des Allgem. Deutschen Musikvereins.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Im Britischen Museum zu London wurde ein Quartett von Purcell aufgefunden.
— Honneggers „König David" wurde kürzlich in New York von der Gesellschaft der Musikfreunde aufgeführt.
— Max Ettinger hat eine Oper „Clavigo" (nach Goethe) vollendet.
— Den Mendelsohn-Staatspreis für Komposition erhielt in diesem Jahre Berthold Goldschmidt, ein Schüler Franz Schrekers.
— Prof. Dütschke, der Bearbeiter des kürzlich in Braunschweig aufgeführten „Admet" von Händel, bearbeitet gegenwärtig dessen „Aetius" und „Alcina". Seine Bearbeitung des Händelschen „Porus" wurde ebenfalls von Braunschweig zur alleinigen Uraufführung erworben.
— Roderich v. Mojsisovics Kantate „Eine Weihnachtskantilene" wird diesen Winter voraussichtlich in folgenden Städten aufgeführt werden: Aschaffenburg, Barmen, Bitterfeld, Breslau, Chemnitz, Danzig, Dresden. Eilenburg, Eßlingen, Zürich.

Die Musikalienhandlung L. Doblinger (B. Hermansky) in Wien veranstaltet in dieser Saison unter Beiziehung bewährter Kräfte eine zyklische Reihe von 25 Hauskonzerten, die dem modernen Schaffen des In- und Auslandes gewidmet sind.
— Lotte Leonhard wird in diesem Winter u. a. längere Tournees durch Schweden, die Schweiz, Holland und Italien absolvieren.
— Kurt Falkenthal wurde eingeladen, 50 Sinfoniekonzerte in Nordamerika zu dirigieren. Eine Reihe seiner Werke werden diesen Winter auf den Konzertprogrammen deutscher Städte figurieren.
— Sein 100. Orgelkonzert gab kürzlich der Orgelvirtuose Gerhard Zeggert in der St. Maria-Magdalena-Kirche zu Dresden. Die Besucherzahl seiner regelmäßigen Konzerte schwankt zwischen 1500 bis 2500 Personen.
— Thomas Hagedorns „Neue deutsche Singmesse" op. 46 für gem. Chor, Orgel oder Blasmusik hinterließ, von 600 Sängern und 50 Instrumentalisten bei der 64. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands dargeboten, einen nachhaltigen Eindruck.
— In Köln hatte H. H. Wetzlers neues, in Amerika preisgekröntes Orchesterwerk „Assisi" einen vollen Erfolg. Wie wir hören, soll das Werk bei C. F. Peters erscheinen.
— Der Bärenreiter-Verlag in Augsburg beabsichtigt Leonard Lechners (1550—1606), „Neue Teutsche Lieder mit fünff und vier Stimmen componiert" herauszugeben und erläßt an alle Freunde des a-cappella-Gesangs einen Aufruf zur Subskription auf dieses Werk des berühmten Altmeisters. Als Herausgeber zeichnet Ernst Fritz Schmid. Die Subskriptionspreise sind sehr nieder angesetzt und betragen: brosch. M. 6.—, halbleinen geb. M. 8.— und halbleder geb. M. 12.—. Einzelstimmen zu M. 1.50.

Druckfehlerberichtigung oder „Wie aus Bizet Liszt werden kann". Dieses hübsche Malheur ist im Artikel: „Arnold Schönberg — Preußischer Kompositionslehrer" des letzten Heftes auf S. 584, 14. Z. v. o. passiert. Man korrigiere den Fehler also schleunigst.

Das nächste Heft erscheint am 10. Dezember

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

92. JAHRG. LEIPZIG / DEZEMBER 1925 HEFT 12

Arnold Mendelssohn

Zum 70. Geburtstag am 26. Dezember 1925.

Von Domorganist Erwin Zillinger-Schleswig

Es wird heute so viel über die Erziehung des Musikers theoretisiert, daß es als Ergänzung geboten sein dürfte, einmal auf ein praktisches Vorbild hinzuweisen, an dem unsere jungen Musiker, insbesondere die Kirchenmusiker, Richtung und Maßstab für die Aufgaben eines heutigen deutschen Künstlers finden können. „Denn nur an Beispielen und wiederum Beispielen ist schließlich etwas zu erlernen." (R. Wagner.)

In aller Stille und äußerer Unscheinbarkeit hat Arnold Mendelssohn sein Lebenswerk geschaffen, dessen Vielseitigkeit ich im folgenden begreiflicherweise nur andeuten kann. Der Darmstädter Kirchenmusikmeister zeigt uns in seinem Leben wie in seinem Schaffen mit jener unbeirrbaren Schlichtheit und Klarheit, die auch sein unverlierbar sich einprägendes persönliches Wesen durchwaltet, was ein echter Kirchenmusiker kann und soll. Zwar hat er sich nicht eng auf das Gebiet der Musica sacra beschränkt, sondern auch eine Menge weltlicher Musik geschaffen; aber in allem dient er aus der Fülle eines reichen Innenlebens heraus seinen Mitmenschen durch die Verklärung ihrer Freuden und Leiden, ihrer Feste und ihres Alltags, und läßt sie in allem den hinter den Dingen liegenden ewigen Kern und Sinn spüren. Es ist letztlich derselbe Geist der Verantwortung, den auch ein Bach besaß, als er für seine sonntägliche Gemeinde die Kantaten, für junge Paare Hochzeitsmusik, für Begräbnisse seine Motetten schrieb. Und noch immer, und gerade in heutiger Zeit erfüllt der rastlos tätige, jugendliche Siebziger mit der gleichen selbstlosen Selbstverständlichkeit diesen Dienst an der Allgemeinheit. Nicht mit der großen Gebärde des Titanen, der die Welt mit seinen eigenen höchst persönlichen Schmerzen und Freuden bekannt zu machen für nötig hält, sondern mit dem demütigen Bemühen, dem beladenen Alltagsmenschen zu helfen, ihn zu stärken und innerlich zurecht zu bringen, hat Arnold Mendelssohn die große Zahl kleiner und mittlerer Werke geschaffen, die seinen Namen weithin bekannt gemacht haben.

Das Leben des einzelnen in seinen Höhen und Tiefen heiligend, schrieb er Chorgesänge wie „Brautlied" und „Grabgesang" (aus op. 44), letzteren auf einen Shakespeareschen Text — einen der ergreifendsten Trauerchöre der gesamten Literatur; das Erleben des Volkes begleitend und widerspiegelnd, entstanden in der Vorkriegszeit die „Patriotischen

Lieder“ auf Gedichte Arndts für Chor[1]) (unter ihnen die bekannt gewordene „Leipziger Schlacht“), später die Kriegs- und Siegesmotetten[1]), aus der Nachkriegszeit die bedeutenden „Drei Motetten“ op. 81[1]) auf ernste Bibelworte sowie die Kantate „Zagen und Zuversicht“ op. 84[1]). Sehr im Gegensatz z. B. zu Richard Strauß, der völlig unberührt vom deutschen Schicksal in zunehmendem Maße zum seelenlosen Routinier verflacht, wachsen dem innerlich mit seinem Volk verbundenen Mendelssohn, seinen vorgerückten Jahren zum Trotz, neue Kräfte zu. Seine feine Künstlerseele sammelt, was an ungeklärtem religiösem Sehnen in den Herzen vieler lebt, um es verstärkt — einem Brennspiegel gleich — leuchtend und wärmend wieder auszustrahlen. So schrieb er in den letzten Jahren seine hochbedeutsame deutsche Messe für achtstimmigen Chor und seinen großen Motettenkranz für das evangelische Kirchenjahr[2]). Derartig stark scheint mir seine Verbundenheit mit dem Volke, daß seine Phantasie dort am wenigsten zwingend arbeitet, wo ihm das heutige religiöse Empfinden nicht entgegenschlägt, nämlich da, wo er spezifisch kirchlich-traditionelle Vorwürfe behandelt. Viele Begriffe und Vorstellungen, die früher allgemeiner Besitz waren, sind für den heutigen Menschen leere Schalen. Wo Mendelssohn sie kraft persönlicher Überlegenheit dennoch beibehält, streift er zuweilen die Gefahr, sich in der Manier der alten Meister zu verlieren. So bewundernswert seine völlige Beherrschung des Schützschen Stiles ist, so sind jene Formen und Wendungen doch schließlich überzeugender Ausdruck des religiösen Empfindens der damaligen Zeit, das sich in den Werken ihrer Meister unübertrefflich offenbart hat. (Das sollten die heutigen um Halm, Jöde u. a. bedenken, die alles Heil darin sehen, Formen und Geist der Alten einfach zu kopieren.)

Einen Höhepunkt in Mendelssohns Schaffen bilden seine zahlreichen Kompositionen auf religiöse Texte Goethes, vor allem seine achtstimmigen Chöre op. 44[3]). Erlösend empfindet man hier, daß endlich einmal ein protestantischer Kirchenmusiker für das Wort Schleiermachers Verständnis hatte: „Die Reformation geht weiter.“ Ist es doch ein unhaltbarer Zustand, daß das deutsche religiöse Empfinden durch Goethe entscheidend beeinflußt ist, während die Kirche unsern größten Dichter einfach ignoriert. Mendelssohn hat unserm Volk die herrlichen religiösen Aussprüche Goethes musikalisch verklärt und dadurch der Kirchenmusik einen außerordentlichen Dienst erwiesen. Wir Kirchenmusiker sollten unendlich dankbar sein, daß er uns mit seinen Goethe-Motetten einen neuen Strom religiöser Werte zuführt, denn wir sind ebenso in Gefahr zu verarmen und uns dem lebendigen Empfinden unseres Volkes zu entfremden, wie die Pastoren mit ihrem traditionellen „Bekenntnisgeist“. Darum öffnet die Kirchenhallen jenen erhabenen Gedanken Goethes in Mendelssohns herrlichem musikalischen Gewande: „Wenn im Unendlichen —“ (mit dem Schluß: „Und alles Drängen, alles Ringen ist ew'ge Ruh in Gott dem Herrn“); „Alles geben die Götter —“; „Allen Gewalten zum Trutz sich erhalten“. — Wer über das Wort „Götter“ in der Kirche stolpert, ein Ausdruck, den Goethe gern für die in der Vielheit der Erscheinungen sich offenbarende, unfaßbare göttliche Allmacht gebraucht, der spüre die emporreißende religiöse Kraft dieser Gesänge: sie überwältigt! Ihnen reihen sich die sechs vierstimmigen Chöre nach Angelus Silesius op. 14[3]) an, wahre Juwelen deutscher Motettenkunst. In schlichtester und knappester Form enthalten sie die Kraft deutscher naturverbundener Mystik und bringen Sonnenglanz und Blumenduft im göttlichen Licht in die Nüchternheit unserer evangelischen Kirche. Klopstocks gigantisches Gottesempfinden in Mendelssohns

[1]) Bei Leuckart. [2]) Beides bei Breitkopf & Härtel (s. a. den folgenden Artikel).
[3]) Peters.

Vertonung der „Frühlingsfeier“[2]) bereichert die protestantische Kirchenmusik um Werte, die bisher gefehlt hatten.

Die Goethetradition des Mendelssohnschen Hauses hat im Schaffen unseres Meisters noch weitere Blüten gezeitigt, so die großen weltlichen Chorwerke „Paria“ [für gemischten Chor und Orchester[2])] und „Pandora“ [für Männerchor und Orchester[2])], die Männerchöre a cappella op. 94[3]), sowie einen bunten Kranz von Goetheliedern[2]),[4]). Die Männerchöre bedeuten geradezu ein Ereignis auf ihrem Gebiete: hier wird edelste, spezifisch männliche Geistigkeit mit wirklicher innerer Berechtigung in diese, ach so oft verfehlt wirkende Kunstgattung eingeführt und mit unerhörter Überlegenheit musikalisch gestaltet. Ganz besonders erwähnenswert endlich sind die fünfstimmigen Madrigale auf Worte aus „Werthers Leiden[2])“, in denen Mendelssohn die vollendete Kunst italienischen Madrigalstils mit durchaus moderner Ausdrucksweise zu restlos zwingender Einheit verschmilzt. Unbegreiflich, daß solche Perlen unbeachtet liegen!

Die Berücksichtigung der verschiedensten Verhältnisse und Schwierigkeitsgrade[6]) machen es leicht, das Werk Arnold Mendelssohns weiteren Kreisen nahezubringen, um so mehr, als er für die ganze Weite menschlicher Empfindungen vom tiefsten Schmerz bis zu ausgelassener Heiterkeit echte Töne hat. Gerade auf die heiteren Kompositionen möchte ich nachdrücklich hinweisen. Auch hier kommt sein Schaffen einem Bedürfnis entgegen, denn die Literatur dieses Gebietes ist an Werken wirklich vornehmfreier Fröhlichkeit durchaus nicht reich. Wie beglückend wirkt die beschwingte Grazie des „Neckreigens“[5]) (für gemischten Chor und Orchester), wie köstlich der ungekünstelte frische Humor des „Schneiders in der Hölle“[4]) (für Männerchor und Orchester) und der Männerchöre a cappella[4]), endlich so mancher heiterer Einzellieder, wie z. B. Goethes „Schäfer[4]), Kellers „Chapeau[2])“, Schwabs „Unkenlied“[2]). Frei von allen konstruierten Effekten sind sie echte, unmittelbare Früchte eines vollen, reichen Menschenlebens.

So rundet sich das Bild eines der liebenswertesten heutigen deutschen Meister, der in schwersten persönlichen Schicksalen jenes von ihm verklärte Goethewort an sich erfuhr:

„Alles geben die Götter, die unendlichen, ihren Lieblingen ganz,
alle Freuden, die unendlichen,
alle Schmerzen, die unendlichen, ganz.“

Und wir danken es ihm heute, daß seine Kunst zu dauernden Lebenswerten wandelte, was er empfing.

Über Arnold Mendelssohns Geistliche Chormusik

Ein Motettenwerk für das evangelische Kirchenjahr

Von Wilhelm Weismann

Als vor einigen Jahren die Thomaner unter Prof. Straube die ersten Motetten von A. Mendelssohns op. 90 zur Aufführung brachten, ahnte man noch nicht, daß man es hier mit den Anfängen eines großen, sich über die gesamten Festtage des ev. Kirchenjahres erstreckenden Motettenwerks zu tun hatte. Ja, Mendelssohn selbst dürfte damals wohl kaum mehr gewollt haben, als die Schaffung einiger Festmotetten für den kirchlichen Gebrauch, wie es andere Komponisten vor und neben ihm auch getan hatten. Erst durch Karl Straube, den unermüd-
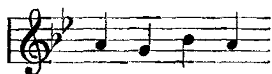
2) Ries & Erler. 3) Bei Leuckart. 4) Forberg. 5) Schott.
6) Leichteste Chorsätze bei Winter (Darmstadt), Gesänge mit obl. Instr. bei Gadow.

lichen Förderer von allem, was mit evangelischer Kirchenmusik zu tun hat, ward Mendelssohn in der Folge bestimmt, ferner mit Rat und Tat (so bei der Zusammenstellung der Texte) unterstützt, das Unternehmen dergestalt fortzuführen, so daß nun heute den Freunden der musica sacra unter dem Titel „Geistliche Chormusik" ein Motettenzyklus von nicht weniger als 14 Motetten vorliegt, dessen Einzigartigkeit wohl nur seine — beabsichtigte — Parallele in Heinr. Schützens Motettenwerk gleichen Namens finden dürfte. Beide Werke sind — auch hier stimmt die Parallele — „dem Rate der Stadt Leipzig, dem Schirmherrn des Thomanerchors" zugeeignet.

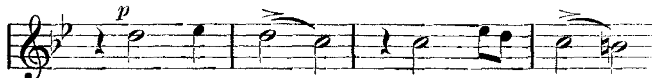
Es ist symptomatisch für die Entartung des Chorgesangs in den letzten Jahrzehnten, daß eine Künstlererscheinung wie diejenige Mendelssohns, deren Emanationen nicht allein auf einer, heute selten rein und vokalmäßig empfindenden Natur, sondern auch auf einem nach dem Letzten strebenden, die geistigen Hintergründe der Musik erspähenden Geiste beruhen, bisher so wenig Fuß fassen, geschweige denn Einfluß gewinnen konnte. So geschah es, daß zahlreiche Werke, wie z. B. des Komponisten Madrigale auf Worte aus Goethes „Leiden des jungen Werther", die auch heute noch für eine neue a cappella-Kunst von bestimmender Bedeutung sein können, weil sie längst vergessene Kunstprinzipien der italienischen Vokalperiode auf moderner Grundlage zu erneuern suchen, so gut wie keine Beachtung gefunden haben, von anderen Werken nicht zu reden. Man hatte eben keine Zeit dafür, man huldigte höchst einseitig den harmonischen Errungenschaften der Instrumentalmusik; zur mittelalterlichen Vokalpolyphonie aber hatte man lediglich romantische Beziehungen und die geistig-vokale Erfassung des Worts, die, wie wir nachher sehen, bei Mendelssohn eine besondere Rolle spielt, war eine höchst zweifelhafte Angelegenheit. War doch das Wort „Programmusik" in aller Ohren. Heute ist ein Umschwung eingetreten, das beginnende Aufblühen der Vokalmusik ist bekannt, der Boden ist nach allen Seiten hin gelockert.

Und in dieser Zeit erscheint nun dieses Motettenwerk, das abgeklärte Alters- und Bekenntniswerk eines Mannes, der wohl wie wenige seiner Zeitgenossen über das Wesen der Vokalmusik nachgedacht hat; es wird aufgeführt an sichtbarster, altberühmter Stelle protestantischer Kirchenmusik und über kurz oder lang dürfte es eigentlich keinen ernsthaften Kirchenmusiker geben, der das Werk nicht kennt und sich mit ihm ernstlich beschäftigt hat. Hierzu beizutragen ist ein Hauptzweck dieses Artikels, sofern versucht werden soll, die Bedeutung des Werkes an sich und dann auch im Hinblick auf die Gegenwart darzulegen.

Eine würdige Einleitung bildet der ergreifende Passionsgesang „Was hast Du verwirket" auf einen mittelalterlichen Text. Das einsätzige Stück ist, nach Art der geistlichen Konzerte von Schütz, rezitativisch-arios gehalten und verwendet das alte Kreuz-Motiv:
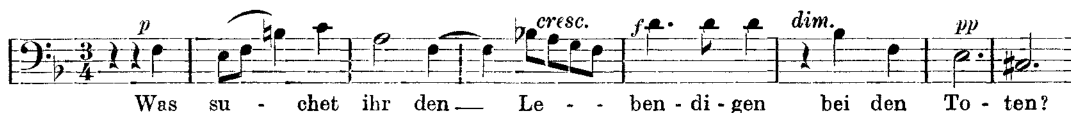


in mannigfachen Umgestaltungen. Mit dem Ausdruck tiefsten, mitleidsvollen Schmerzes beginnt der Chor, um dann in den erschütternden Ausbruch des Schuldbekenntnisses: „Ich bin die Ursach ..." zu münden. Mendelssohn führt hier eine so konzentriert-leidenschaftliche Sprache, wie kaum in einer der späteren Motetten mehr. Motive wie:



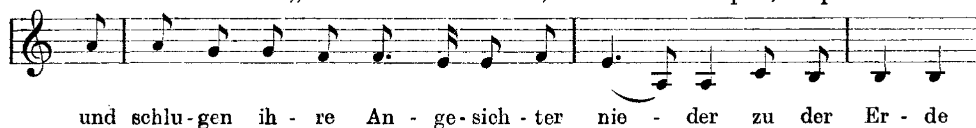
erinnern geradezu an die Matthäuspassion. Jedes Wort ist seiner Bedeutung nach erfaßt, so daß der Gesang von Anfang bis zu Ende von einem treibenden Empfindungsleben erfüllt ist. Mit den nun folgenden Werken betreten wir den Boden der eigentlichen Motette. Obwohl sich Mendelssohn, was ja auch die Verschiedenartigkeit der ganz ausgezeichnet aus Bibelworten zusammengestellten Textvorlagen mit sich bringt, auf einen bestimmten Motettentypus nicht festlegt, so darf doch für die meisten Werke die Bachsche mehrsätzige Motette, wenn auch im primärsten Sinne, als Vorbild angesehen werden. Der Choral ist bei Mendelssohn kein feststehender Bestandteil, er fügt sich je nach Bedarf am Anfang, in der Mitte oder am Ende ein, oder er fehlt auch ganz wie etwa in der Ostermotette. Ebenso verschieden ist seine Anwendung: einmal erscheint er, nach Bachscher Art, in charakteristisch ausgeführter vierstimmiger Fassung,

ein andermal als cantus firmus von den andern Stimmen imitatorisch oder selbständig kontrapunktiert usw. Zum integrierenden Bestand wird er — hier ein Ausnahmefall — in der herrlichen Weihnachtsmotette, in der fünf Weihnachtslieder und Choräle mit dem Bibeltext verwoben sind. Das Werk ist übrigens ganz programmatisch gehalten, man könnte es sich szenisch als kleines Weihnachtsliederspiel aufgeführt denken. Im übrigen verfährt Mendelssohn mit dem Text in souveräner Weise. Seine ungemeine Kenntnis und Beherrschung der alten Chorkunst gestatten ihm die Anwendung der verschiedensten Stil- und Satzarten. So besteht z. B. der erste Teil der Motette zum Buß- und Bettag in nichts anderem als dem 130. Psalm im achtstimmigen modernen Orlandus Lassus-Stil geschrieben, einem auch dem Ausdruck nach ganz ungewöhnlichen Stücke. Wohl jeder, der das Werk einmal gehört hat, wird sich noch im besonderen jener seltsam-traurigen Weise mit dem fast 30 Takte lang erklingenden es erinnern, bei den Worten: „Ich harre des Herrn, meine Seele harret von einer Morgenwache bis zur andern." Hier und bei ähnlichen Stellen schwingen denn auch innerste Töne des Komponisten. Den zweiten und Schlußteil dieser Motette bildet der Choral „Ob bei uns ist der Sünden viel", vom zweiten Chor durch den Spruch „Schaffe in mir Gott ein reines Herz" in arioser Weise durchbrochen, so gleichsam Gesamtheit und Individuum nebeneinander stellend. — Sehr häufig wendet Mendelssohn auch einen madrigalartigen Stil an, dessen Beweglichkeit und Prägnanz seinen geistigen Intentionen in besonderer Weise zu Hilfe kommt; oder der Text läßt ihn zu kantatenartigen Elementen greifen. So in der Ostermotette, wenn nach dem achtstimmigen Auferstehungschor „Christus lebet" drei Stimmen die Geschichte von den Jüngern, die den Leichnam des Herrn suchen, zu rezitieren beginnen, ein Verfahren, das an den konzertierenden Stil um 1620 und in der Folge an Heinrich Schütz erinnert. In einem wiederum mehr arios gehaltenen Duo antworten die beiden Engel.
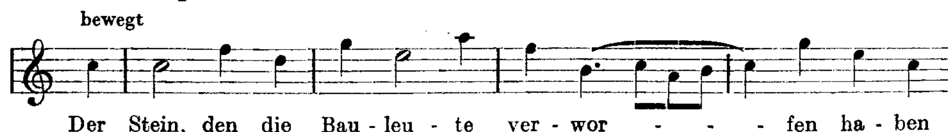
Was aber Mendelssohn noch weiter, und zwar in einem inneren Sinne mit den alten Meistern gemein hat, das ist die Plastik und Bildhaftigkeit der Tonsprache. Und gerade hier fehlt es den heutigen Musikern allenthalben. Die geistige Art, mit der Mendelssohn seine Texte betrachtet und zu erfüllen sucht, immer nach dem letzten Ausdruck strebend, mußte heute wieder Vorbild werden. Man höre:



Könnte das nicht ohne weiters von Bach sein? Dieses „suchet" und dieses triumphierende „Lebendigen" mit dem emporgeschleuderten d und dem feurigen Rhythmus! Ist es nicht, als wälze sich mit den Achteln der Grabstein hinweg? Und dann der Gegensatz, das gleichsam ins Schattenreich hinabweisende „bei den Toten". Oder, ein anderes Beispiel, ein paar Takte vorher:
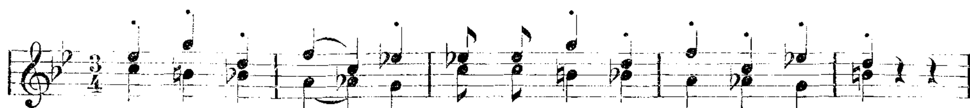


Wie eindrucksvoll ist dies dargestellt und dabei in sich musikalisch. Oder der Anfang des weit ausgeführten Schlußchors, dem wir vielleicht noch den großen Bachschen Atem gewünscht hätten, mit dem Kopfthema:



Hört man da nicht geradezu einen jüdischen Spottchor? Welche infame Betonung auf Bauleute! Und dann wieder, als Gegensatz, der Orgelpunkt auf „Eckstein", der gleich einem mäch-

tigen Fels von einem allelujah umbrandet ist. — Eine Parallele zu dem Spottchor findet sich übrigens in der, dem Passionsgesang noch später beigesellten Passionsmotette, einem tief innerlichen Werke, in dem es auch sonst nicht an charakteristischer Wortbehandlung fehlt. Die Stelle lautet dort:



Sie klingt aber durch das Staccato noch um ein gutes Teil giftiger als die oben. Das gleiche Motiv wird dann später noch einmal in dem Doppelchor „Wir aber hielten ihn für den, der von Gott geschlagen ...“ verwendet. Und so sind in dieser und den andern Motetten noch viele Beispiele anzuführen.

In der gleichen Art plastischer Anschauung wie bei der Prägung des einzelnen Ausdrucks geht der Komponist bei der Gestaltung der Chorstücke vor. Ihr Organismus ist von klarster Motivik und von jener inneren Logik, die die Kunstmittel eben wiederum nur im Dienste der Erfüllung des Textes verwendet. Man sehe sich z. B. daraufhin einmal den reigenartigen Eingangschor zu der Pfingstmotette an. Welche Klarheit der Gliederung innerhalb der dreiteiligen Form. Das Besondere des Chores ist aber eine ganz eigenartige Naturmystik, über der ein leiser Hauch von Schwermut liegt. Das Ganze erinnert fast an eine alttestamentliche Opferszene. Dieser Charakter wird noch verstärkt durch den zweiten Satz, einer Art Responsorium mit dreimaliger Anrufung, in deren Gegenchor das Gefühl der Sünde, der Missetat, das in dem Eingangschor latent enthalten ist, ganz bewußt zum Ausbruch kommt. Wiederum schwingen hier bei dem Komponisten innerste Töne mit, Töne, die dann in ähnlicher und doch wieder ganz anders gearteter Weise in dem eigenartig impressionis ischen Eingangschor der Adventsmotette „Träufelt, ihr Himmel ...“ und auch sonst immer wieder erklingen. Töne, die sich dann im Schlußchor bei den Worten: „Ja, komm Herr Jesu“ zu dem Ausdruck inbrünstigster Sehnsucht verdichten, die unmittelbar an jene von süßer Schwermut getränkte Liebessehnsucht des Hohen Liedes erinnert. Oder dann wieder, abgewandelt in ergreifendes Hoffen in der Schilderung von dem Strom, der vom Stuhle des Lammes ausgeht, in dem Schlußchor der Totenfestmotette. Es sind Töne edelsten, nach letzter Erfüllung verlangenden Menschentums, und hier gibt auch Mendelssohn vielleicht das Tiefste und Reinste, dessen er zu geben fähig ist.

Mit diesen kurzen Ausführungen ist natürlich die Eigenart von Mendelssohns Motettenkunst noch lange nicht erschöpft. So ließe sich gar vieles über die reine und umfassende Offenbarung protestantischen Geistes in diesem Werke sagen. Doch wurde hier vor allem versucht zu zeigen, was ein Mann wie Mendelssohn, der so im Geiste und in der Wahrheit unserer großen Meister zu wirken vermag, für unsere, gerade am Beginn einer neuen a cappella-Periode stehenden Zeit bedeuten könnte. Und noch im einzelnen für die noch schwer darniederliegende Kirchenmusik. Die Lauterkeit und Unbestechlichkeit seiner Gesinnung, ebenso von allen l'art pour l'art-Experimenten wie der heute üblichen sklavischen Nachahmung vergangener Stile entfernt und nicht zuletzt sein Drang nach Letztem ist es, was ihn emporhebt zu einem Vorbild und Lehrer im Sinne der wahren Kunst. Seien wir dankbar, einen solchen Mann unter uns zu besitzen.

Die Flöte in der Hausmusik

Von Dr. Hans A. Martens

Die künstlerischen Rundfunkveranstaltungen machen den Hörern immer wieder die Freude, Meister der Flöte in der Kammermusik und im Solovortrag mit Begleitung des Klaviers hören zu dürfen. Vielleicht haben viele der Radioteilnehmer zum erstenmal mit Verwunderung die schöne Klangwirkung des edlen Flötentones, der sich zur Radioübertragung ausgezeichnet eignet, feststellen können. Und für den Flötenfreund

ist die Tatsache ganz besonders erfreulich, daß durch den Rundfunk eines der liebenswürdigsten Musikinstrumente dem deutschen Hause nähergebracht wird. Denn leider genießt die Flöte nicht in den Kreisen der Musikliebhaber jene Wertschätzung, die sie noch zu Mozarts und Beethovens Zeiten genoß und die sie aus mancherlei Gründen verdient. Die nachfolgenden Zeilen[1]) wollen einiges aus ihrer Geschichte, von der Entwicklung ihres Baues und von der Kunst, sie zu blasen, erzählen.

In dem heiteren Altwien schuf Haydn seine Werke meistens für Privatkapellen, Beethoven aber trat durch Veranstaltung von Akademien, wie man die großen Saalkonzerte damals nannte, in die Öffentlichkeit und fand bei dem kräftig sich entwickelnden Bürgertum Beifall. Der Konzertsaal, zu dem jeder Zutritt fand, löste das Musiksälchen, in dem die Privatkapelle der Fürsten und Adligen musizierte, und die Kammer, in der Kammermusik getrieben wurde, ab. In dem gesteigerten Musikbedürfnis entwickelte sich das Virtuosentum. Ihm kamen zwei Instrumente entgegen, die in hoher Vollendung gebaut und gespielt wurden: Die Violine und das Klavier. Auch der Kunstgesang blühte kräftig empor. Musikfreunde, die der Konzertsaal befruchtet hatte, strebten nun wieder danach, selbst im häuslichen Kreise zu musizieren. Klavier, Geige, Gesang zu pflegen war nur zu natürlich, da die Vorbilder im Konzertsaal zu ihnen anregten. Nur die Flöte blieb aus, ihr fehlte der Vorkämpfer auf dem Konzertpodium: Sie, mit ihrem sanften Klang, nur auf intime Wirkung eingestellt und daher allem Öffentlichen abhold, vermochte dem Siegeszug von Klavier, Violine und Gesang nicht zu folgen und nur ganz allmählich findet sie steigende Wertschätzung auch in der modernen Kammermusik, für die unsere alten Meister herrliche Werke geschaffen haben. Heute sind wir endlich so weit, daß auch zeitgenössische Komponisten von Bedeutung sich unserem Instrument zuwenden.

Lange genug hat der Mangel an Bläservereinigungen für Kammermusik bestanden, die nur dem dominierenden Streichquartett vorbehalten blieb. Erst die jüngste Zeit hat einen Wandel erkennen lassen. Das musikliebende Publikum des Konzertsaals und des Hauses erkennt die überraschende polyphone Wirkung der Bläser (Flöte, Klarinette, Oboe, Fagott, Horn). Das lehren uns unzweifelhaft die Eindrücke der letzten Konzertwinter, und besonders für die Flöte scheint eine tiefe Liebe im Herzen unseres Volkes zu schlummern. Zum erstenmal habe ich es im Jahre 1917 erfahren, als ich in einer Berliner Tageszeitung einige Zeilen über die Flöte schrieb; denn zahlreiche Anfragen aller Art bestürmten mich, und aus Lodz erhielt ich gar ein Musikstück als „Dank für meine warmherzigen Worte über die Flöte“.

Doch nur wenige sind es, die von der verträumten Flötenkunst etwas wissen; die auch nur ahnen, was sie durch die einseitige Bevorzugung von Klavier, Gesang und Streichmusik an edlem Kunstgenuß entbehren. Wie viele unter ihnen, geehrte Leserinnen und Leser, kennen die wundersame Wirkung von Soloflöte und Orgel in der Kirche? Schrieb doch der Rezensent vor drei Jahren nach einer Karfreitags-Abendmusik in der Versöhnungskirche zu Oliva bei Danzig, in der einer meiner Flötenfreunde das Largo aus der Sonate von Bach vortrug, daß es sich bei diesem ersten Auftreten der Flöte im dortigen Kirchenkonzert zeigte, wie sehr dieses Instrument für eine ernste Feier geeignet ist. Und wie traulich klingt die Flöte zu Gesang und Laute oder zur Gitarre im Duo. Wer wird der feinsinnige Künstler sein, jene liebenswürdige Musik der deutschen Familie wiederzuschenken, die ihr einst eigen war? Das ist doch einmal etwas anderes, wenn anstatt der allbekannten Streichmusik ein Duo oder Trio in der Hausmusik gespielt

[1]) Der Beitrag ist eine Bearbeitung eines Vortrags, den der Verfasser in der Schlesischen Funkstunde zu Breslau gehalten hat. Die Schriftltg.

wird, in der die Flöte führend zu Worte kommt. Aber die kostbarste Seltenheit für den Flötenfreund ist doch ein Flötenquartett. Die Flötenliteratur ist umfangreich genug, denn der große Katalog von Prill weist im ganzen mehr als 7000 Musikstücke auf.

Für den Musikfreund, der die Flöte erlernen will, ist die Kenntnis ihrer Bauart und Eigenschaften erforderlich, um beim Ankauf, wenn kein fachkundiger Berater zur Seite steht, eine sorgfältige und zweckmäßige Auswahl treffen zu können. Von den Büchern, welche darüber unterrichten, nenne ich nur: „Flöte und Flötenspiel von M. Schwedler im Verlage J. J. Weber in Leipzig und „Die Flöte“ von Paul Wetzger im Verlage von C. F. Schmidt in Heilbronn a. N. Die Bezeichnungen Meyer-Flöte und Böhm-Flöte bedeuten eine Entwicklung des Instruments, die sich in zwei Bauarten völlig getrennt bis zur heute erreichten Höhe des Flötenbaues vollzogen hat. Die Meyer-Flöte, auch Flöte alten Systems genannt, ist aus der durch Friedrich den Großen historisch gewordenen Flöte hervorgegangen. Sie besitzt als wesentliches Unterscheidungszeichen gegen die Böhm-Flöte eine Bohrung, die sich von dem zylindrischen Mundstück konisch bis an das Ende verjüngt, d. h. verkleinert. Die mit sechs Tonlöchern versehene Flöte hatte ursprünglich keinerlei Klappen. So konnte man nur in D-Dur, allenfalls in G-Dur, leidlich rein blasen. Allmählich wurde zur Bildung der halben Töne und Triller eine Klappe nach der anderen hinzugefügt. Ausübende Künstler und Meister der Flötenbaukunst vereinigten sich zu gemeinsamer Arbeit, um die Flöte in Tonreinheit und Klangfülle zu verbessern. Meyer in Hannover und Ziegler in Wien erlangten mit ihren Flöten Weltruf. Die moderne konische Flöte wurde von Kruspe und dem Flötisten am Leipziger Gewandhaus, M. Schwedler, geschaffen, die aus den ersten Modellen der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts zur sogenannten Reformflöte um die Jahrhundertwende entwickelt wurde. 1899 schrieb Arthur Nikisch über sie: „Die absolute Reinheit und Ausgeglichenheit der Töne in allen Lagen ist entzückend; auch werden durch Schwedlers System nun Tonverbindungen, Triller usw. tadellos ermöglicht, welcher früher trotz aller Virtuosität des betreffenden Spielers, nur unvollkommen erklangen.“ Die neueste, wiederum verbesserte Bauart der Carl Kruspe-Flöte zeigt das Flötenrohr aus einem Stück, was der Tonbildung sehr zugute kommt.

Trotz aller dieser Anstrengungen zur höchsten Vollendung der konischen Flöte hat sich beim Berufsmusiker doch bereits der Übergang zur Böhm-Flöte vollzogen und auch in den Kreisen der Liebhaber-Flötisten wird sie mehr und mehr heimisch. Die Gründe hierfür liegen in der absoluten Tonreinheit und ungewöhnlichen Tonstärke der Böhmflöte; die letztgenannte Eigenschaft ist für die Flöte im Orchester unentbehrlich, wo sie, an sich tonschwach, namentlich in den tieferen Lagen im Vergleich zu anderen Instrumenten, Mühe hat, sich kraftvoll durchzusetzen. Die Vorzüge liegen in der Bauart begründet. Mehr als 25 Jahre hat Theobald Böhm, der von 1794—1881 lebte und nicht nur ausübender Künstler in der Münchener Hofkapelle und Komponist, sondern auch praktischer Instrumentenmacher war, auf die Studien der Akustik und praktischen Ausführungen verwendet. Der wesentlichste, auch äußerlich leicht erkennbare Unterschied gegen die konische Flöte ist die zylindrische Bohrung in dem zylindrischen Flötenkörper, in den die Tonlöcher nicht wie bei der alten Flöte durch die Spannweite der Finger bedingt werden, sondern nach mathematisch-akustischen Gesetzen bestimmt sind. Durch diese Lage und Größe der Grifflöcher wird ein Klappendeckelapparat und, was sehr wichtig zu merken ist, eine von der Meyer-Flöte völlig abweichende Griffordnung erforderlich. Wer also von der Meyer-Flöte zur Böhm-Flöte übergehen will, muß in den Griffen gänzlich umlernen. Das hat schon manchem Liebhaber-Flötisten, der in fortgeschrittenem Lebensalter sich zum Übergang von Meyer auf Böhm entschloß, großes Leid gebracht: Die frühere Gewandtheit wird nicht immer wieder erreicht. Der Ton der Böhm-Flöte ist voll und weich, kraftvoll, entfernt sich aber nicht selten in der tieferen Lage von dem eigentlichen Flötenton, wie ihn die alte Flöte uns überliefert und erhalten hat.

Zu dem Flötenrohr wird in der Regel Grenadill-Holz verwendet. Für das Kopfstück ist Hartgummi an Stelle des früher recht beliebten Elfenbeins vorzuziehen. Flöten mit Metallkopfstück mit aufgesetztem Ebonitmundloch werden gern geblasen. Die Böhm-Flöten werden auch aus Silber oder Gold gefertigt. Diese dünnwandigen Metallflöten werden von Soloflötisten sehr be-

vorzugt. Klappen und Hebel werden aus Neusilber und Silber hergestellt. Der Tonumfang der Flöte erstreckt sich vom H (unter der Linie) der kleinen Oktave bis zum C der viergestrichenen Oktave. Neben der großen Flöte wird im Orchester noch die kleine oder Pikkoloflöte verwendet, die aber für die Hausmusik bedeutungslos ist.

Für den angehenden Berufsflötisten ist nur die Böhm-Flöte zu wählen. Für den Liebhaberflötisten ist die Wahl in erster Linie eine Geldfrage. Noch heute vermag die konische Flöte allen Ansprüchen der Hausmusik zu genügen. Wer auf den Preis nicht zu sehen braucht, beginnt seine Flötenstudien am besten auf der Böhmflöte. Eine Flöte „System Carl Kruspe, Leipzig" oder Bauart Meyer in bester Meisterarbeit kostet heute etwa Mk. 200.—, während ein einwandfreies Instrument für Anfänger für M. 50.— bis 100.—, je nach Ausführung, zu beschaffen sein wird. Eine Schüler-Böhm-Flöte kostet etwa 250.— M. Erstklassige Böhm-Flöten aus Holz mit Neusilber-Mechanik kosten M. 350.— Wenn auch die Flöte alten Systems einst der Geschichte angehören wird, so kann ich doch zurzeit noch keinen zwingenden Grund anerkennen, daß sie auch in der Hausmusik aufgegeben wird. Der hohe Preis der Böhm-Flöte wird manchen Flötenfreund von der Anschaffung abhalten und somit der Flötenmusik ganz verloren gehen lassen. Der Umstand, daß die Flöte alten Systems für Anfänger zu einem erschwinglichen Preise zu erwerben ist, trägt nicht wenig dazu bei, die Flöte in der Hausmusik volkstümlich zu machen und zu erhalten.

Für den Ankauf mögen folgende Ratschläge dienen: Nur eine wirklich erstklassige Flöte befriedigt den Bläser und erleichtert ihm das Erlernen und sein Spiel. Man gehe nicht zum ersten besten Händler, sondern ziehe einen Kenner zu Rate und bestelle bei einer deutschen Firma von Ruf, deren Name schon allein eine Bürgschaft für die preiswürdige Lieferung bedeutet. Die führenden Firmen versehen ihre Instrumente mit ihrem Firmenstempel. Ein solcher fehlt auf billiger Fabrikware. In jedem Falle lasse man das anzukaufende Instrument durch einen Berufsmusiker auf seine Güte hin prüfen.

Die Anforderungen, die der Liebhaberflötist an ein zu erwerbendes Instrument zu stellen berechtigt ist, sind: Sorgfältigste Ausführung, insbesondere Geräuschlosigkeit des Ganges des Klappmechanismus, leichte Ansprache, Tonreinheit und Weichheit auch in der dritten Oktave.

Die Tonreinheit hängt nicht allein vom Instrument, sondern nicht zum wenigsten vom Bläser selbst ab; denn reingeblasen ist noch lange nicht rein geblasen! Und damit kommen wir zu den Eigenschaften, die der Flötenbläser selbst haben muß. Da der Ton der Flöte vom Spieler selbst gebildet wird, so muß neben einer guten Allgemeingesundheit vor allem gutes musikalisches Gehör vorausgesetzt werden. Der Bläser muß selbst beurteilen können, ob er tonrein bläst. Da die Tonbildung vom Ansatz abhängt, d. h. von der Stellung des Flötenmundloches zu den Lippen des Bläsers, so müssen auch die Lippen und Zähne wohlgebildet und die Zunge freibeweglich sein. Die vielen Noten, die in der Flötenstimme meist über dem eigentlichen Notensystem stehen, machen gutes Sehvermögen unerläßlich. Flöte blasen, richtig und nicht im Übermaß betrieben, ist eine gute Lungengymnastik, namentlich, wenn es, wie es dem Flötenliebhaber immer möglich ist, in sauberer, frischer Luft ausgeübt wird. So darf man mit vollem Recht den Eltern raten, bei der musikalischen Ausbildung der Kinder auch die Flöte mehr als bisher zu berücksichtigen: Der Söhne und Töchter. Ich darf auf diese Forderung „und Töchter" etwas näher eingehen.

Eine Flötenbläserin ist durchaus nichts so Ungewöhnliches, wie man vielleicht zu glauben geneigt ist. Die Gegenwart hat in Hilda Thaler, die vor einigen Jahren in Berlin konzertierte und z. Z. in Würzburg sich niedergelassen hat, wo sie Kammermusikabende von intimem Reiz unter Mitwirkung ihrer Schwestern veranstaltet und in einer in den letzten Jahren unter dem Decknamen Panita konzertierenden Dame tüchtige Meisterinnen der

Flöte. Auch an Namen, die als Dilettanten an Stelle des Klaviers oder der Geige die Flöte gewählt haben, fehlt es nicht. Eine mir bekannte Lehrerin erteilt den Gesangunterricht flöteblasend anstatt Violine spielend. Wenn erst die Mode mit ihrer Allgewalt über Mädchen- und Frauenentschlüsse auch in dieser Beziehung ihr Machtwort spricht, so wird sie der Flöte gewiß manche Schülerin und Anhängerin zuführen.

Sehr schlimm steht es mit guten Lehrern des Flötenspiels, namentlich in mittleren und kleineren Provinzstädten. Der Tiefstand der deutschen Liebhaberflötenmusik wird durch diese Tatsache am besten gekennzeichnet. Vielleicht bringt die Zukunft auch gute Lehrer des Flötenspiels.

Und nun sei noch an die Verleger eine ernste Mahnung gerichtet. In den Musikkatalogen und auf den Titelblättern der Musikstücke wird die Flöte manchmal geradezu unterschlagen. Vielleicht aus Furcht, die Kompositionen würden bei Nennung eines bislang in der Hausmusik so wenig gebräuchlichen Instruments wie die Flöte nicht gekauft. Was der Komponist für Flöte oder Violine geschrieben hat, erscheint nicht selten als Werk für Violine oder Flöte. Erst auf der inneren Seite der Noten erscheint dann ganz verschämt Flöte oder Violine. Welche Mißachtung der Flöte, die doch einst zu Mozarts Zeiten nicht selten die Stelle der ersten Violine vertrat, und welche Stilwidrigkeit liegt darin! Man wird bei Neudruck der Noten und Kataloge darauf zu achten haben. Einer Merkwürdigkeit möge noch Raum gegeben werden: Als ich vor Jahren meine Verwunderung aussprach, daß der Katalog über Blasmusik von einem deutschen Verlage nur in französischer Sprache erschienen sei, wurde mir zur Antwort: Die Kammermusik für Blasinstrumente wird fast nur nach Frankreich verkauft, so daß die Ausgabe des Katalogs in deutscher Sprache sich nicht lohnt. Mögen auch die Verleger bereit sein zu der Mitarbeit, die Flöte in deutschen Landen volkstümlich zu machen!

Die vielseitige Verwendbarkeit der Flöte in der hohen Kammerkunst, in der behaglichen Hausmusik, als Soloinstrument in Stunden der Muße, auf der Wanderung in der Hand junger Burschen und alter Semester, im lieblichen tête-à-tête-Duo, in romantischer Abendmusik und in ernster Feierstimmung im Gotteshaus und die leichte Handlichkeit machen sie zu einem wahrhaft volkstümlichen Instrument. Da sie so wenig Raum einnimmt, so kann der Flötenfreund seine Flöte überall auf Reisen mitnehmen. Im Rucksack und im Köfferchen findet sie ihr bescheidenes Plätzchen. Die Wandervögel sollten sich ihrer erinnern neben der Gitarre und Mandoline.

Den schönsten Erfolg meiner Ausführungen, die werben wollen für die Flöte, um sie dem deutschen Hause wiederzugewinnen, würde ich darin erblicken, wenn es mir gelungen wäre, die Flöte, die seltenste der Freundinnen in Stunden der Einsamkeit und Muße, in den Kreis des Interesses der Musikliebhaber zu rücken.

Anschauungen und Vorstellungen des jungen Beethoven

Zum Geburtstag des Meisters

Von Dr. Karl Gerhartz, Bonn

Die Bonner Jugendzeit des großen Meisters ist bislang immer noch in ziemliches Dunkel gehüllt gewesen. Selbst in einem grundlegenden und umfassenden Werke wie in dem von Thayer blieben charakteristische Seiten von Beethovens Rheinländertum unerkannt, und wie man heute das Beethovenbild immer mehr von jeglicher Romantisierung zu reinigen sucht, so wird man auch Beethovens Leben und Schaffen im Rheinlande von einer spezifisch rheinischen Einstellung aus erfassen müssen. Das neue, im Verlag Quelle & Meyer (Leipzig) erschienene Buch „Der junge Beethoven" von dem rheinischen Musikgelehrten Ludwig Schiedermair bringt zahlreiche neue und bedeutungsvolle Aufschlüsse über Beethovens Bonner Lebenszeit und seine Jugendkompositionen. Hier mögen des Verfassers Ausführungen über die allgemeine Gedankenwelt des jungen Ludwig im Auszug mitgeteilt sein.[1])

Der bedeutendste Lehrmeister Beethovens, der Bonner Christian Gottlob Neefe, hat bekanntlich nicht nur die musikalische Arbeit seines großen Schülers überwacht, sondern auch auf seine Allgemeinbildung, Erziehung und Charakterbildung stärksten Einfluß ausgeübt. Neefes philosophische Betrachtungsweise neigte zu den Leipziger Moral- und Aufklärungsphilosophen, die in der untrennbaren Einheit von Mensch und Künstler ihr höchstes Ideal erblickten. „Mit Gott und Menschen, Tugend und Gerechtigkeit sich innerlich auseinander zu setzen und über diese Auseinandersetzung nicht rasch hinwegzugleiten, das lag in Beethovens innerer Organisation begründet, aber Neefe mag dazu einen ersten stärkeren Anstoß gegeben haben. Wie eine Beschäftigung, Verdichtung und Steigerung Neefescher Äußerungen mutet es an, wenn Beethoven später an den Bonner Freund Wegeler schreibt: So viel will ich euch sagen, daß ihr mich nur recht groß wieder sehen werdet; nicht als Künstler sollt ihr mich größer, sondern auch als Mensch sollt ihr mich besser, vollkommener finden, oder wenn er eben demselben versichert: Meine körperliche Kraft nimmt seit einiger Zeit mehr als je zu und so meine Geisteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziel, was ich fühle, aber nicht beschreiben kann. Nur hierin kann dein Beethoven leben. Nichts von Ruhe! — ich weiß von keiner anderen, als dem Schlaf, und wehe genug thut mir's, daß ich ihm jetzt mehr schenken muß, als sonst.' Ein anderes Mal legt er in rückhaltloser Offenheit das Bekenntnis ab: ‚Gott, der mein Inneres kennt und weiß, wie ich als Mensch überall meine Pflichten, die mir die Menschlichkeit, Gott und die Natur gebieten, auf das heiligste erfülle'. Und wenn wir es auch nicht aus seinen Briefen wüßten, so würden Leben und Schaffen für sein höchstes Pflichtbewußtsein und seine stärkste Vitalität Zeugnis ablegen. Wie ein leiser Vorklang zu dem lapidaren Zitat von 1820: ‚Der gestirnte Himmel über uns', erscheint Neefes, ‚wende den Blick aufwärts', und die Art der Verwendung von Begriffen wie ‚Schicksal' oder ‚Pöbel der Zuhörer' erinnert lebhaft an Neefes Sprachschatz, in den selbstverständlich allgemeines Zeitgut eingegangen war, der dieses aber dem jungen Menschen unmittelbar darbot." Auch von dem Anbruch der großen deutschen Dichtung gab Neefe seinem Schüler Vorstellungen, die sich in seinem Gedächtnis für

[1]) Anmerkung der Schriftleitung: Die Entwicklung des jungen Beethoven als des ersten modernen großen Musikers ist in einer Art für unsere Zeit und gerade den heutigen jungen Musiker wichtig, daß ein auf der Höhe der Zeit stehendes Quellenwerk über dieses Gebiet kaum warm genug begrüßt werden kann, weshalb es unseren Lesern überaus willkommen sein wird, wenn sie durch diesen auf das Nötigste beschränkten „Auszug" unmittelbar in die Materie eingeführt werden. Wer tiefer gehen will, wird zu dem Werke selbst greifen, zumal er natürlich auch in die musikalische Entwicklung des jungen Beethoven neue Einblicke wird gewinnen wollen. Es ist uns hier aber gerade um die „außermusikalische" Entwicklung Beethovens zu tun, welche als das klassische Beispiel für die Ausführungen angesehen werden kann, die an dieser Stelle über die Erziehung der jungen Musiker an unsern Konservatorien gegeben wurden. Heute, wo die Musikästhetik ganz einseitig „rein musikalisch" eingestellt ist, kann die Entwicklung, die der junge Beethoven genommen, nicht eindringlich genug vor Augen gehalten werden.

immer verankerten. So war Beethovens Beschäftigung mit Gellert, seine Begeisterung für Klopstock und Goethe eine unmittelbare Folge seiner Unterweisung durch Neefe.

Die Einheit von Mensch und Künstler mußte sich auch in den äußeren Umgangsformen Beethovens offenbaren. „Nach der bescheidenen Kinderstube des Elternhauses lernte hier (im Hause von Breunings) der junge Beethoven durch das Beispiel zwanglos die Unzulänglichkeiten abstreifen, welche die Gesellschaft wohl einem beliebigen Musikus, aber nicht einem aufstrebenden Künstler verzieh, auf den sie große Zukunftshoffnungen setzte. Jedoch nicht nur die Höflichkeits- und Umgangsformen wurden dadurch einigermaßen geschliffen, das Vorbild schärfte vor allem seinen Sinn für feinere Geselligkeit und für Freundschaft. Er bekam eine Vorstellung von dem Freundschaftsideal, wie es damals die Herzen schöngeistiger Männer und Frauen höher schlagen ließ. Und da ihm nicht allein Verständnis und Anteilnahme entgegengebracht wurden, sondern auch ein warmes Gefühl entgegenströmte, verdichteten sich diese Vorstellungen zu der Erkenntnis des unschätzbaren Wertes, den über moralische Seelenkulte hinaus das innige Verbundensein mit gleich fühlenden Menschen bedeutete. Wenn er später in Wien Freunde als bloße ‚Instrumente' betrachtete, auf denen er nach Belieben spielen konnte, so lag dies vielfach ebenso an seinen besonderen Gesundheitszuständen und Verhältnissen, Stimmungsänderungen und Launen, wie wenn er zeitweise die Höflichkeitsformen verletzte und dadurch in den Augen einer späteren Generation ein demokratisches Empfinden bekundete. Er unterschied sorgsam zwischen echten uud sogenannten Freunden; zu den ersteren rechnete er die, welche ihm im Breuningschen Hause nahe gekommen waren. Nur mehr mit wenigen, wie dem Kurländer Carl Amenda, hat er später noch einen ähnlichen Freundschaftsbund geschlossen."

Wie Beethovens Verhältnis zur Eleonore von Breuning sich von den zärtlichen und galanten Bekanntschaften mit anderen Bonner Damen seiner Zeit wesentlich unterscheidet, so kann auch von einer „bloßen Freundschaft" hier keine Rede sein. „Unter der Decke empfindsamer Galanterie flackerte aber bereits das Feuer der Leidenschaft und verwandelte Freundschaft in Liebe. Je länger und häufiger er im Breuningschen Kreise verkehrte, desto mehr konzentrierten sich seine Werbungen auf eines der jungen Mädchen, die fast gleichaltrige Tochter des Hauses, Eleonore. Sie ist die erste Frauengestalt, die ihm innerlich stärker zu schaffen machte. Liebeleien von der Art zügelloser Burschen, wie sie damals den Unwillen der Bonner Behörden erregten, waren in diesem Kreise eine Angelegenheit, über die man mit Bedauern und Abscheu hinwegging. Eleonore war es, die im jungen Beethoven alle die Gefühle der Liebessehnsucht und Liebesseligkeit weckte, die den Werber bald in den Himmel versetzten, bald in Weltschmerzlichkeit versinken liesen."

Im Breuningschen „Salon" gewann Beethoven auch für seine Bildung neuen Ansporn. Hier fanden die Gedichte von Friedrich von Matthisons ihren Widerhall, die Beethoven für verschiedene Lieder (Adelaide u. a.) zugrunde legte. „Auch auf Christian Sturms ‚Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung', deren ‚Zugabe' Gellerts ‚Die Himmel rühmen' enthielten und denen er noch lange ein starke Teilnahme bewahrte, dürfte er zuerst hier gestoßen sein. .... Die Gefühlswelt von Goethes damals in Bonn viel gelesenen ‚Werthers Leiden' ging ihm wohl hier auf, und es steht hiermit vielleicht in Zusammenhang, wenn Wegeler im Hinblick auf Beethovens Werbung um das bei Breunings verkehrende Fräulein von Westerholt von einer ‚Wertherliebe' spricht. Wie tief Goethes Dichtung auf Beethoven gewirkt hat, zeigt schon die Tatsache, daß er einzelne Partien des Werkes fast auswendig kannte. Unversehens sind ihm wörtliche Anklänge sogar bei der Abfassung des Heiligenstädter Testaments von 1802 in die Feder geflossen..... Neben Goethes Jugendwerk wurde ihm im Breuningschen Kreise vor allem Klopstocks Dichtung zum Erlebnis. Was er bei Neefe über Klopstock hörte und an Kompositionen Klopstockscher Dichtungen unter die Hände bekam, erhielt dort noch eine viel tiefere Grundlage und steigerte sein Verstehen zur seelischen Ergriffenheit. Wenn auch seine Klopstockbegeisterung nach Rochlitz' freilich etwas fragwürdiger Erzählung später nachließ, Klopstocks Dichtungen haben in ihm doch schon früh einen starken Eindruck hinterlassen. Immerhin stellt er noch im Januar 1824 in einem Schreiben an die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde Klopstock mit Homer und Schiller zusammen und bezeichnet sie als ‚unsterb-

liche Dichter'. Daß weiterhin Schiller den jungen Beethoven schon früh erfaßte, ist in seiner Umgebung leicht verständlich, wo weit über den Breuningschen Kreis hinaus ein wahrer Schillerenthusiasmus aufloderte. Und wenn sich im Stammbuch des jungen Beethoven neben Schiller- und Klopstockzitaten Eleonores Eintragung Herderscher Verse findet, so spricht dies dafür, daß er schon im Breuningschen Kreise auch mit Herder vertraut wurde. Beethoven hat später nicht allein Herdersche Dichtungen wie ‚Die laute Klage' und andere komponiert, er hat auch ... Herdersche Ideen und Anschauungen in sich aufgenommen. ... Der Grund, daß der junge Beethoven auf diese ‚rechtsrheinischen' deutschen Dichter so stark und unmittelbar reagierte, lag nicht allein an einzelnen Wesenszügen ihrer Werke, die ihn innerlich packten, sondern vor allem auch darin, daß sie die neuen Ideen von Unendlichkeit, Sittlichkeit und Humanität, Vaterland, Menschenrecht und Freiheit laut verkündeten, die damalige Jugend in Schwung versetzten und zu einem hingebungsvollen Idealismus hinrissen. Ein Strom neuer, frischer Kräfte floß ihm zu, der seine Welt- und Kunstbegriffe, sein Naturgefühl, sein Ethos, seine Religiosität anregte und bereicherte und in seinen Werken von den Wertherstimmungen früher Stücke bis zur ‚Frühlingsfeier' der Pastoralsinfonie nachwirkte."

Als auf den Siebzehnjährigen die schweren Erlebnisse der Wiener Reise, des Todes der Mutter und seiner eigenen körperlichen und seelischen Not einstürmten, wurde in ihm bereits der Schicksalsgedanke wach, dem er später in Wort und Werk immer wieder und in sichtlicher innerer Ergriffenheit nachhing. „Das Schicksal ist Beethoven eine feindselige Macht, die den Menschen unerwartet und plötzlich überfällt, das Verhängnis, der Begriff des Unglücks, das mit kalter Hand zum vernichtenden Schlage ausholt.... Und er steht nun vor der Entscheidung, entweder dem unerforschlichen Ratschluß in stiller Ergebung sich zu fügen, vom Schicksal sich ‚vernichten' zu lassen oder den Kampf mit der dämonischen Gewalt aufzunehmen." Eine Reihe von Äußerungen Beethovens zeigt, daß er der Schicksalsmacht keineswegs sich beugen, sondern ihr „in den Rachen greifen" will. „Er führt den heiligen Kampf nicht nur für seine eigene Person, sondern für die Ideale der neuen Zeit aus innerster Überzeugung und mit glühender Begeisterung."

In den letzten Bonner Jahren begannen sich aus den noch ungeordneten Anschauungen und Vorstellungen des jungen Beethoven von Staat und Kirche, Politik und Religion, Wissenschaft und Kunst gewisse Grundzüge herauszuschälen. Über die religiösen Vorstellungen und die politischen Ansichten Ludwigs wurde an anderen Stellen ausführlich berichtet[1]). Mit den aufklärenden politischen und religiösen Ideen zog aber auch der Geist der großen deutschen Dichtung in die Bonner Residenz ein, wo insbesondere die Universität für philosophische und literarische Studien ein bedeutungsvolles Organ war. Hier wurde neben der damaligen Aufklärungsphilosophie zugleich die Philosophie Kants eifrig vertreten. Die Bonner Schillerbegeisterung, die schon der Bonner Bühnenleiter Großmann entfacht hatte, flammte nun auf, der Geist Goethes und Herders wurde lebendig und neben Voltaire und Rousseau wandte man sich auch Klopstock und Wieland sowie den antiken Dichtern zu. „Der junge Beethoven trat jetzt der neuen Hochschule, der Pflanzstätte der Aufklärung, als immatrikulierter Student nahe und gewann auch mit jenen literarischen Kreisen, in denen er nicht freundschaftlich verkehrte, Fühlung. ... Hier war die Stelle, wo er die Antike kennen lernte, wo ihm Plutarch die Resignation' lehrte, Homer die Lebensfreudigkeit und Lebensklugkeit ..., wo er von Plato, Tacitus, Cicero und anderen hörte und von dem ‚reichen Schrifttum der Griechheit' einen Begriff bekam. ... In den Konversationsheften lesen wir den lapidaren Satz: ‚Sokrates und Jesus waren mir Muster', und noch auf dem Sterbebette bestand nach Moscheles' Mitteilung seine ‚Unterhaltung, wenn er allein ist, im Lesen der alten Griechen'. ... Unter den deutschen Dichtern und Denkern, denen er sich schon bisher hingegeben hatte, gewannen jetzt Schiller und Kant für ihn eine entscheidende Bedeutung."

„Es hatte innere Gründe, daß der junge Beethoven von der Bonner Schillerbegeisterung erfaßt wurde..... Der Schiller der 80er Jahre erschien ihm als der Herold der jungen, willens-

1) S. Karl Nefs Artikel: „Beethovens Beziehungen zur Politik" in Heft 5 und 6 des Jahrgangs.

starken, revoltierenden Generation, die sich gegen die Zustände des ancien régime, gegen Tyrannei und Aberglauben auflehnte, das Theater zur politischen Rednertribüne umwandelte, mit großen Worten und leuchtenden Bildern für Freiheit, Humanität, Rousseaus Menschheitsideal focht, aus der Atmosphäre der vorkantschen Glückseligkeitsphilosophie mit jubelnder Seele das ‚Lied an die Freude' anstimmte. . . . . Aber wie Schiller durch Kants harte Schule hindurchging, so unterwarf auch der junge Beethoven an der Hand Kants seine Ideen einer gründlichen Revision. Nicht in dem Sinne, daß er etwa durch Schiller zu Kant gelangte, vielmehr daß er mit der gleichstrebenden Jugend zu Kant förmlich hingedrängt wurde und nach dem Vorgang Altstädtens, van der Schürens und rheinischer Publizisten wie Forster seine Anschauungen an der Kantschen Philosophie reinigte und festigte. Das war schon damals in der kurkölnischen Residenz der Fall und nicht erst in der späteren Wiener Zeit, und selbst wenn es ausgeschlossen wäre, daß im Bonner Universitätskreise seine Aufmerksamkeit auf Kant gelenkt wurde, so wäre es doch kaum denkbar, daß er bei seinen philosophischen Interessen in einer Stadt, in der Kants Philosophie damals ‚soviel Aufsehen erregte', an dieser achtlos vorübergegangen wäre. Die Beschäftigung mit Kant braucht man sich nicht derart vorzustellen, daß er sich mit Kants Arbeiten nun wissenschaftlich befaßte und sie an der bisherigen Aufklärungsphilosophie bis ins einzelne maß. Auch wenn er Kants Schriften nicht einmal selbst zur Hand nahm, es war für ihn, solange er sich gegen neue philosophische Regungen nicht gleichgültig oder ablehnend verhielt, im Umgang mit den Bonner Kantfreunden unausbleiblich, daß er mit ihren Grundbegriffen vertraut wurde. Im Jahre 1786 war Kants ‚Grundlegung der Metaphysik der Sitten' in zweiter Auflage erschienen, in deren beiden ersten Abschnitten die Fundamentalsätze stehen: ‚Ich soll niemals anders verfahren als so, daß ich auch wollen könne, meine Maxime solle ein allgemeines Gesetz werden.' Der kategorische Imperativ ist also ein einziger und zwar dieser: Handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, daß sie ein allgemeines Gesetz werde.' Diese Fundamentalsätze faßten schon damals in ihm Wurzeln und befruchteten seine philosophischen Anschauungen und Auffassungen. . . . . . In diesem Bonner Kanterlebnis dürfen wir wohl die Grundlagen all der Aussprüche und Bemerkungen sehen, auf die wir in den Briefen und Konversationsheften immer wieder stoßen, von dem als Gegensatz gebrauchten Leibnizschen Begriff des geistigen Reichs bis zu der allbekannten Stelle vom ‚moralischen Gesetz in uns, und dem gestirnten Himmel über uns — Kant!!!' Von hier aus fiel auch ein erhellendes Licht in seine politischen, religiösen, ethischen Anschauungen und Auffassungen. Allmähliche Wandlungen der späteren Jahre wurden dadurch verursacht. Und als Beethoven nach dem Durchgang durch Kants Philosophie den Blick wieder auf Schiller richtete, konnte es ihm nicht verborgen bleiben, daß er mit ihm den gleichen Weg gegangen war. Darum erschien ihm jetzt der eine vom andern untrennbar, Kant und Schiller wurden ihm Leitsterne, die seinem Geiste fürderhin nicht mehr entschwanden."

Musik und Arbeit

Von Dr. Wilhelm Heinitz, Hamburg

Das Heft 6 der Zeitschrift für Musik brachte unter „Kreuz und Quer" eine Notiz über die musikalische Fruchtbarmachung von Karl Büchers „Arbeit und Rhythmus für die moderne Industrie in England". Der Fabrikarzt Dr. J. Robertson hat danach vorzügliche Erfolge beobachtet und glaubt die Bücherschen Ideen für die Volkswirtschaft in hohem Maße fruchtbar machen zu können. Diese Idee ist zunächst durchaus nicht neu, sondern Bücher selbst hat schon über solche (angeblich günstige) Versuche zur Steigerung von Fabrikarbeit durch Musikbegleitung bei amerikanischen Arbeiterinnen berichtet. Bücher möchte die Quellen des musikalischen Ausdrucks herleiten aus den Arbeitsrhythmen und den damit mehr oder weniger willkürlich verbundenen Innervationen des Kehlkopfmuskelsystems. Zusammenhänge, wie wir sie noch täglich an Grup-

pen von körperlich Arbeitenden (oft z. B. an Klavierspielern) beobachten können. Er betrachtet ferner den rhythmischen Verlauf musikalischer Betätigung als befruchtendes Moment für mehr oder weniger automatische Arbeitsakte. Die Büchersche Theorie ist vielfach (am schärfsten und überzeugendsten vielleicht von E. v. Hornbostel) angegriffen worden (Sammelb. d. JMG XIII., H. 10/11). Allgemein steht fest, daß sich sowohl in der Arbeit (im weitesten Sinne), als auch in der musikalischen Ausdrucksform der Grundsatz einer organisch- rhythmischen Ordnung geltend macht. Dabei müssen wir von einer Konstruktion akustischer Gliederung, wie sie z. B. in der Musikliteratur der Indianer vorkommt, absehen. Eine scharfe Definition der Begriffe Rhythmus und Takt würde aber auch diese Ausnahme entkräftigen, wenn man unter Takt die objektive dynamische Gliederung eines akustisch wahrnehmbaren Reizablaufes, unter Rhythmus aber die subjektive Verlebendigung dieses Ablaufes in irrationaler Periodik versteht. (Also nicht, wie Riemann, die metrische Unterteilung dynamisch begrenzter Reihenglieder.)

Die moderne Vorliebe für die Ökonomisierung körperlicher Arbeit durch psychotechnische Methoden konnte an der verwandten Organisation der Musik nicht vorübergehen. So hat den der Taylorismus in der die Arbeit begleitenden Musik ein offenbar brauchbares neues Betätigungsfeld gefunden.

Diese Anwendungsmöglichkeit bedarf aber einer kritischen Stellungnahme vom psychotechnischen, vom rein psychologischen und vom musikalischen Standpunkt aus.

In dem anfangs erwähnten Bericht sind drei Sätze von Bedeutung: 1. die von Robertson beobachteten Versuche zeigten sehr günstige Resultate, 2. die Musik mußte denselben Rhythmus haben wie die Maschinen der Fabrik, 3. man erwartet aus den Ergebnissen weitreichende Wirkungen auf die Gestaltung des Rundfunks; sowie von den Komponisten ein Eingehen auf die diesbezüglichen Bedürfnisse der Industrie und die Schöpfung einer „deutschen Sinfonie der Arbeit".

Hierzu hat wiederum E. v. Hornbostel eine Kritik im allgemeinen schon vorausgenommen. Seine Haupteinwände sind, daß 1. die Musik auf die Arbeit weniger rhythmisierend als anregend wirken könne, daß 2. die Musik sich dem „adäquaten Tempo" des Arbeiters anpassen müßte, um ökonomisch zu sein.

Diesen Einwänden kann man sich nicht verschließen, und es wäre wohl zunächst ein umfangreiches statistisches Material aus physiologischen und psychologischen Daten vorzulegen, ehe man sich dem Robertsonschen Optimismus anschließt und sich etwa seitens der Musikerschaft in völlig nutzlose, ja vielleicht schädliche Organisationsabenteuer stürzt.

Wenn davon gesprochen wird, daß die benutzte Musik denselben Rhythmus haben müßte wie die Maschine, so ist das ein völlig naiver Standpunkt. Maschinen haben überhaupt keinen Rhythmus, sondern bestenfalls einen Takt, das heißt, ihre Geräusche ordnen sich rein dynamisch-metrisch zu gewissen Perioden. Praktisch würde die Forderung bedeuten, daß die musikalische Reproduktion sich streng metronomisieren lassen müßte, wodurch bekanntlich ein integrierendes Moment dessen, was wir überhaupt mit Recht als „Musik" bezeichnen, ausfiele. Es wäre auch nicht einzusehen, weshalb man etwa eine Fabrikkapelle bemühen wollte, um den dynamischen Gang der Maschinen, der sich durch seine Geräusche hinreichend aufdrängt, noch in notwendig unzulänglicher Weise zu verstärken. Eine andere Frage wäre allenfalls, ob man den periodischen Gang der Maschine nicht durch bestimmte mechanische Klangerzeugungen (auf Idiophonen bzw. Aerophonen) zum Nutzen maschineller Arbeit illustrieren könnte. Durch eine kluge Verteilung der Klang- und Tonhöhenstufen ließe sich dadurch der Arbeitsprozeß wohl bis zu einem gewissen Grade rationalisieren. Auch könnte durch entsprechende Umschaltung

für die nötige Abwechslung gesorgt werden. Zwei prominente Phasen des Arbeitsaktes könnten ferner etappenweise akustisch verbunden werden, was möglicherweise eine bessere Einfühlung in das aufgezwungene Tempo ermöglichte usw. Aber mit eigentlicher Musik hätte das alles natürlich kaum etwas zu schaffen.

Jedenfalls böte sich hiermit der Psychotechnik eine wirkliche Experimentiermöglichkeit mit gewiß viel zuverlässigerer Fehlerübersicht, als sie das von lebenden Spielern oder das von einem asynchron mitlaufenden Musikapparat (Grammophon, elektr. Klavier usw.) erzeugte Stimulantium gewähren kann.

Daß man sich für die gedachten Zwecke etwa des Rundfunks mit Erfolg bediente, halten wir für wenig aussichtsreich. Wahrscheinlich würde die damit gebotene zu häufige Abwechslung die Aufmerksamkeit manches Arbeiters so in Anspruch nehmen, daß die Arbeit dabei zu kurz käme, und daß damit auch eventuell eine größere Unfallgefahr verbunden wäre. Dasselbe gilt wohl für eine „Sinfonie der Arbeit", die u. E. wohl ästhetisches, aber niemals materialistisches Zweckprodukt sein könnte.

Ganz allgemein wäre nachzuweisen, daß eine mit der „Arbeitsmusik" zwangsläufig verbundene Erhöhung der Atemtätigkeit in womöglich schädlicher Fabrikluft keine Schädigung der Arbeiter bedingte, und daß ein großer Teil der Arbeiter die begleitende Musik nach Befriedigung einer anfänglichen Sensation nicht als höchst störend betrachten würde. Zweifellos gibt es eine ganze Anzahl sehr tüchtiger Arbeiter, die sich in der profansten stereotypen Betätigung und dem System weitestgehender Arbeitsteilung wohl fühlen, weil sie dabei so gut wie jeder erzwungenen Aufmerksamkeitsleistung enthoben sind und sich völlig ihren eigenen Gedankengängen hingeben können. Diese für die betreffenden ideale und wohl auch ökonomische Arbeitsbedingung müßte durch Musik natürlich zerstört werden.

Somit wäre die Rationalisierung der Arbeit durch begleitende Musik zum mindesten noch ein Problem, dessen eingehende Untersuchung mit zulänglichen Methoden sich allerdings aus vielerlei Gründen empfehlen würde. Daneben aber steht eine andere Möglichkeit, die nicht nur zur Befruchtung des Arbeitsprozesses, sondern weit darüber hinaus für die Verbreiterung und Vertiefung der gesamten Volksmusikpflege von Belang werden könnte: die Einführung des Fabrikkonzertes in allen Arbeitspausen, wobei den Arbeitern in guter Luft und angemessener Umgebung Gelegenheit gegeben würde, sich die physische und die psychische Wirkung guter Musik mehr indirekt als direkt für gleichförmige Betätigung nutzbar zu machen. Damit stünde zugleich einem großen Teil konzertierender Musiker lohnende Betätigung sowohl in finanziellem als auch in soziologischem Sinne in Aussicht.

Zur Frage des Leipziger Gewandhauses

Über die Gewandhausfrage schreibt uns Wilhelm Furtwängler:

Sehr geehrter Herr Dr. Heuß!

Anläßlich Ihres im Juliheft erschienenen Artikels „Gewandhaus-Dämmerung" gestatten Sie mir folgende Worte:

Sie haben darin zwei Sachen in Verbindung gebracht, die nichts miteinander zu tun haben. Es ist einmal die Stellung des Theaters resp. der Stadt Leipzig zum Gewandhausinstitut, die schließlich zu der Reduzierung der früher 22 Gewandhauskonzerte auf 18 geführt hat; und zweitens meine eigene Stellung gegenüber dem Gewandhaus, die es mit sich brachte, daß ich dieses Jahr nur 11 Konzerte statt 16 dirigieren kann. Nach der Lektüre Ihres Artikels muß man



Arnold Mendelssohn

Phot. Alb. Fraatz, Darmstadt



Klara Wieck
Jugendbildnis



Robert Schumann

Jugendbildnis



Klara Schumann
im Alter

den Eindruck haben, als ob tatsächlich meine Handlungsweise gegenüber dem Gewandhaus diejenige der Stadt verursacht und nach sich gezogen hätte. Das ist aber nicht der Fall. In Wirklichkeit sind die Gründe für die Handlungsweise der Stadt nicht von heute und liegen klar zutage.

Wie bekannt, spielte das Orchester früher nur einige Wochentage im Theater; erst die moderne Entwicklung der Oper überhaupt, dazu die begreifliche Tendenz der Stadt, das Theater finanziell besser auszuwerten, führten allmählich zum täglichen Opernbetrieb. Das Beispiel anderer Städte zeigt, daß sich damit ein Konzertleben in mäßigem Umfang, etwa bis zu 10 oder 12 Abonnementskonzerten im Jahr wohl verbinden läßt; nicht aber das Gewandhaus, diese gerade durch sein wöchentliches Konzert einzigartige Institution. Denn die Anforderungen, die durch die doppelte Belastung von seiten des Theaters und des Gewandhauses an das Orchester gestellt werden, übersteigen im allgemeinen dessen Leistungsfähigkeit.

Es konnten bisher die verschiedenen, sich im Wege stehenden Interessen nur auf dem Wege eines faulen Kompromisses einigermaßen in Einklang gebracht werden. So übernahm ich seinerzeit mit den Gewandhauskonzerten zugleich jene Vereinbarung mit der Stadt, die noch aus Nikischs Zeiten stammt, wonach für die 22 Gewandhauskonzerte ganze 33 Vorproben zur Verfügung standen, also für nicht weniger als die Hälfte der Konzerte nur eine einzige Vorprobe. Ich mußte dies als mit meiner Arbeitsweise unvereinbar erklären und darauf hinweisen, daß ich auf diese Weise die Konzerte nicht meinen Ansprüchen entsprechend durchzuführen imstande wäre. (Ein Konzert, in dem auch nur eine Novität älteren oder zeitgenössischen Datums zur Aufführung kommt, ist in einer Probe unmöglich genügend vorzubereiten, von den großen Repertoirwerken ganz abgesehen.) Daß mit dieser erhöhten Anzahl der Gewandhausproben das Theater nicht einverstanden war, ist zu begreifen, und ich kann es meinem Kollegen Brecher nachfühlen, welche Beeinträchtigung der Bewegungsfreiheit es für ihn bedeutet, wenn durch 20 Wochen hindurch je 3 Vormittage und ein Abend vom Gewandhause in Anspruch genommen werden. Abhilfe könnte hier nur geschaffen werden, wenn etwa das Orchester zahlenmäßig etwa auf die Höhe von Berlin oder München gebracht würde — leider ist dazu, trotz der dringend erforderlich gewesenen und endlich bewilligten Vergrößerung des Streichkörpers, keinerlei Aussicht — oder dadurch, daß das Gewandhaus seinerseits ein Orchester zusammenstellt, das lediglich Konzertzwecken dient. Letzteres aber, abgesehen davon, daß auch hier die Stadt durch einen Zuschuß in weitgehendem Maß eintreten müßte, würde wohl daran scheitern, daß es außerordentlich schwer und kostspielig erschiene, ein Orchester neu zu bilden, das die Qualitäten unseres Gewandhausorchesters erreicht (ganz abgesehen von dessen alter Tradition im Zusammenspiel, die überhaupt nicht von heute auf morgen zu ersetzen wäre). So bleibt die Reduktion der Anzahl der Gewandhauskonzerte nach wie vor der nächstliegende Weg; und da ich persönlich von der Forderung der zwei Vorproben pro Konzert im allgemeinen nicht abgehen konnte, war ich nicht in der Lage, in diesem Punkte den Absichten der Stadt wirksam entgegentreten zu können.

Rekapitulieren wir noch einmal die Situation im ganzen, so wie sie sich uns heute darstellt: Ein Kompromiß, das ist wohl klar, ist nicht zu vermeiden: entweder wird das Theater bevorzugt, wie bei der jetzigen Regelung, oder das Gewandhaus bleibt intakt wie bisher — beider Interessen gleichermaßen gerecht zu werden ist unmöglich. Man hat sich bei den verantwortlichen Stellen in Leipzig daher zu fragen, was für das kulturelle Leben im allgemeinen und Leipzigs im besonderen wichtiger erscheint, das Theater oder das Gewandhaus. Ich glaube hier nicht nur als Beteiligter, d. h. Gewandhauskapellmeister, zu sprechen, wenn ich der Anschauung Ausdruck gebe, daß das in der Welt einzig dastehende Institut des Gewandhauses, das mit seiner alten, über hundertjährigen Tradition den Ruhm Leipzigs als Musikstadt bisher ganz allein ausgemacht hat, doch wohl mehr Rücksicht verdient als ein Theater, das — als Institut genommen — immer nur eines unter vielen sein wird und schon mit Rücksicht auf die verfügbaren Mittel mit Theatern wie Dresden, München und Berlin niemals wirklich konkurrieren kann[1]). Diesen Tatsachen ins Auge zu sehen, erscheint mir wichtiger, als um die Sache

[1]) Natürlich meine ich das nicht in bezug auf die künstlerischen Einzelleistungen; auch liegt selbstverständlich in dieser Anschauung keinerlei Geringschätzung des Theaters überhaupt, oder gar des Leipzigers im besonderen, sondern lediglich eine reale, für den Leipziger Theaterliebhaber vielleicht etwas bittere Feststellung.

herum zu reden, und es ist meiner Meinung nach die unabweisliche Aufgabe einer verantwortlichen weitblickenden Leitung der städtischen Angelegenheiten, aus dieser Sachlage die Konsequenzen zu ziehen. Denn die jetzt getroffene Regelung, wonach das Gewandhaus gezwungen wird, zwei Konzerte mit einem auswärtigen Orchester zu bestreiten, ist doch wohl kaum ganz ernst zu nehmen; oder meint man wirklich, daß durch zwei Konzerte mehr oder weniger, das ist im Jahre inklusive Proben ganze 8 Orchesterdienste, dem Theater geholfen wäre? Während das Gewandhaus dadurch ernstlich geschädigt ist.

Will man aber schon das Theater für wichtiger erklären, so mache man auch ganze Arbeit und beschränke die Konzerte auf 10 oder 12, wie in anderen Städten. Dann freilich ist damit auch dasjenige, was bisher die einzigartige Stellung des Leipziger Musiklebens in der Welt ausmachte und noch heute als lebendiges Beispiel einer Zeit, in der noch nicht kommerzielle Gesichtspunkte über Fragen des Musiklebens das letzte Wort zu sprechen hatten, in unsere Gegenwart hineinragt: das berühmte Institut des Gewandhauses endgültig tot und begraben. Wer das wünscht, der soll aber auch Farbe bekennen und es offen aussprechen. Ich für meinen Teil bin nicht im Zweifel, was die Meinung aller der Kreise — ohne Rücksicht auf Partei- und Klassenzugehörigkeit — die für die Kunst wirklich interessiert sind, sein wird und halte deshalb das gegenwärtige Arrangement für ein Experiment, das kaum mehr als eine Saison überdauern dürfte.

Nun komme ich zu dem, was sich auf meine persönliche Stellung zu Leipzig und dem Gewandhaus bezieht. Ich möchte zunächst bemerken, daß ich zu der Beschränkung meiner Tätigkeit in Leipzig nicht etwa durch die Absicht „recht viel auswärts zu dirigieren" veranlaßt wurde — ganz im Gegenteil habe ich meine auswärtigen Verpflichtungen noch weit mehr eingeschränkt. Außer meinen ständigen Konzerten in Berlin und Wien (zwei Chorkonzerte) und einem Gastspiel in New York, habe ich Einladungen nach sämtlichen europäischen Ländern (von Festspielen im Sommer nicht zu reden) ausnahmslos abgelehnt. Einige wenige Konzerte in Norddeutschland (Hamburg) sind lediglich Wiederholungskonzerte mit denselben Orchestern und Programmen. Meine einzige Absicht bei alledem ist eben eine wirkliche Einschränkung meines Konzertierens überhaupt, denn ich habe eingesehen, daß eine allzu konzentrierte und gehäufte Tätigkeit mit meiner Art der Kunstübung auf die Dauer nicht vereinbar ist und halte es für meine Pflicht, aus dieser Erkenntnis meine Konsequenzen zu ziehen. Sie werden freilich sagen, ich hätte diese Einschränkung zunächst einmal in Berlin beginnen können. Indessen habe ich auf Berlin und Wien — (Stellungen, die ich zum Teil länger inne habe als die Leipziger) — ebenfalls gewisse Rücksichten zu nehmen. Selbst dem Aufenthalt in New York kann man seinen allgemeinen Wert nicht absprechen — der deutschen Musik wird nicht geholfen, indem wir uns abschließen und jede internationale Berührung meiden, sondern im Gegenteil, indem man sich im Ausland als Deutscher behauptet......

Da ich aber natürlich die Interessen des Gewandhauses stets mit in erster Linie im Auge hatte, verhehlte ich bei Abschluß des jetzigen Vertrages keineswegs die schweren Bedenken, die ich einer solchen Regelung gegenüber hatte und stellte der Gewandhausdirektion anheim, zu wählen zwischen der Erhaltung meiner Tätigkeit auf der bisherigen Höhe — womit ich freilich gezwungen wäre, nach Ablauf meines Vertrages das Gewandhaus zu verlassen — oder einem Arrangement, wie es jetzt getroffen worden ist. Die Gewandhausdirektion blieb auf dem Standpunkt, daß sie auf meine Mitwirkung auch bei der Anzahl von nur 11 Konzerten nicht verzichten wolle. Ich persönlich aber verstehe vollkommen, das nicht jedermann diese Ansicht teilen kann und bin der letzte, der es jemandem wie Ihnen verdenken wollte, wenn Sie in Ihrer Sorge um Leipzigs Musikleben „die Sache über die Person" stellen (denn ich weiß wohl, daß in diesem Leben jedermann ersetzbar ist —, wenn es sich um ein Institut handelt). Ist man demnach der Meinung, daß mit Rücksicht auf das Leipziger Musikleben ein anderer, der dem Gewandhaus seine Kraft in höherem Maße zur Verfügung stellen kann als ich, besser am Platze wäre — und kann man in meiner Handlungsweise wirklich nichts anderes erblicken, als daß eine alte ehrwürdige Tradition den kleinlich-egoistischen Interessen einer „Dirigier-Primadonna" geopfert werden soll — so möge man es offen sagen: Ich werde der erste sein, der, wenn es die Interessen des Institutes erfordern, diese mir so lieb gewordene Stellung niederzulegen bereit ist. Wilhelm Furtwängler.

Antwortschreiben

Sehr geehrter Herr Kapellmeister!

Nicht nur ich, sondern auch weiteste Kreise vor allem Leipzigs werden es herzlich begrüßen, daß nunmehr auch Sie zur Gewandhausfrage öffentlich das Wort ergreifen. Wäre es früher, vor ein oder besser noch zwei Jahren, geschehen, so hätte vielleicht gerade das verhütet werden können, was Sie wie ich als die eigentliche Gefahr für das Gewandhaus ansehen, nämlich die heutige Stellung der städtischen Oper gegenüber dem Institut. Bei Besprechung dieser Frage ist es mir zugleich vergönnt, Verhältnisse einer Erörterung zu unterziehen, über die Sie stillschweigend hinweggehen, während ich mit jener Offenheit sprechen kann, die heute nötiger ist denn jemals.

Jeder Fachmann wußte, daß nach Nikischs Tode die Probenfrage am Gewandhaus akut werden konnte, denn Nikisch brauchte, seiner ganzen Art des Dirigierens entsprechend und nach jahrzehntelangem Arbeiten mit dem gleichen Orchester — den größten Teil der Werke probte er überhaupt nicht mehr eigentlich — nur wenig Proben. Wollte zudem ein Dirigent etwas mehr Neuheiten bringen als es unter Nikisch der Fall war, so wurde die Frage noch brennender. Dazu kam als weiteres Moment, daß die städtische Oper, und zwar noch bei Nikischs Lebzeiten, zum täglichen Betrieb übergegangen war. Der Außenstehende wird verwundert fragen, wie es denn überhaupt möglich sei, daß ein und dasselbe Orchester diese ganze Arbeit bewältigen könne. Und hier vermisse ich den ersten Punkt in Ihrer Darlegung der Verhältnisse: dem städtischen Orchester (Theater- und Gewandhausorchester) stand seit Einführung täglicher Opernvorstellungen ein zweites Orchester zur Seite, was ja schon wegen des Donnerstags, des Gewandhausabends, nötig war. Heute ist nun auch die Frage hinsichtlich der Leistungsfähigkeit eines „zweiten" Theaterorchesters in einer Art gelöst, an die man noch vor zwei Jahren nicht zu denken wagte. Das zweite Orchester ist das Leipziger Sinfonieorchester, das in der hiesigen Rundfunk-Sendestation seine feste Stütze hat, unter einem Dirigenten wie Szendrei steht und schon heute über eine bemerkenswerte Schlagfertigkeit bei sehr gutem Orchesterklang verfügt; dabei kann es immer besser ausgebaut werden und wird es auch. Dieses Orchester spielt nun nicht nur einmal, sondern auch zwei-, gelegentlich sogar dreimal wöchentlich im Theater und kann, wenn nötig — ich erkundigte mich an zuständiger Stelle — sogar noch öfter abgegeben werden. Jedermann weiß nun, daß sich der Opernspielplan aus verschiedenartigsten Werken zusammensetzt und gerade Werke mit kleinerer und mittlerer Besetzung seinen eigentlichen Grundstock ausmachen. Mehr als zwei-, höchstens dreimal in der Woche wird selten das vollständige Orchester benötigt, ferner sieht kein Mensch eine innere Notwendigkeit ein, daß für Spiel- und sonstige kleinere und mittlere Opern ausgerechnet ein Orchester wie das des Gewandhauses herangezogen werden muß, so eben ein leistungsfähiges weiteres Orchester zur Verfügung steht, das Hauptorchester aber im Dienste der Instrumentalmusik großen Stils Aufgaben erfüllen kann, die denn doch für die deutsche Musik unendlich wichtiger sind als sie in der Mitwirkung an Opern wie Fra Diavolo, Cavalleria rusticana, Mignon usw. bestehen können.

Wie ist es nun, wird selbst jeder Außenstehende fragen, unter solchen sogar günstigen Orchesterverhältnissen möglich, daß eine städtische Musikpolitik darauf hinzielen kann, einem Institut wie dem Gewandhaus, das, aus hinreichend erörterten Gründen, überhaupt einzig in der Welt dasteht und nach innen und außen hin die musikalische Bedeutung Leipzigs am nachdrücklichsten beweist, durch Entziehung durchaus notwendiger Proben immer mehr das Wasser abzugraben und ihm die Existenzmöglichkeit zu nehmen? Das führt zu jenem zweiten Punkte, den Sie keiner Besprechung unterziehen, worüber ich aber andeutungsweise bereits in meinen ersten Ausführungen gesprochen habe, er führt zur Person des derzeitigen Leiters der Leipziger Oper, des Generalmusikdirektors Gustav Brecher.

Er soll den Ehrgeiz besitzen, die Leipziger Oper zu einer ersten Opernbühne Deutschlands zu machen. Daß dies schon aus Gründen, die in der Entwicklung der ganzen bürgerlichen

Opernstädte liegen, nicht möglich ist, haben Sie selbst ausgeführt. Die Stärke dieser Städte lag — und liegt auch heute noch — in ihrem aus den bürgerlichen Collegia musica herauswachsenden Konzertleben — wofür Leipzig ja eben das ausgeprägteste Beispiel gibt —, die der Hofstädte in ihrer Oper. Daran vermögen auch die neuen Verhältnisse nichts zu ändern, denn diese früheren Hofopern wurden, als in der Haupt- und Residenzstadt stationiert, nunmehr zu staatlich subventionierten Staats- und Landesbühnen, während die städtischen Theater das blieben, was sie waren. Trotzdem hat gerade die Leipziger Oper verschiedene bedeutende Perioden erlebt, dank der Fähigkeit besonders geeigneter Theaterleiter, und dies auch in den letzten zwanzig Jahren. Das Jahr unter Wymetal und die Zeit unter Löwenfeld sind für jeden, der sie miterlebt hat, unvergeßlich geblieben; geborene Theatermänner, ergriffen sie auf verschiedenen Gebieten die Initiative. Löwenfelds Maifestspiele z. B. — eine Aufführung wie des „Fidelio" unter Mottl mit den ersten Vertretern dieser Oper dürfte jedem unvergeßlich geblieben sein — fingen gerade an, sogar berühmt zu werden, als wieder andere Verhältnisse eintraten. Aber nicht nur an städtischen Opernbühnen wie die Leipziger ist, so ihr die richtigen Männer vorstehen, etwas Besonderes möglich, sondern selbst an viel kleineren. Man denke an Altenburg, wo alle paar Monate etwas zu hören ist — neulich Verdis La forza del destino —, was man in ganz Deutschland nicht findet, und auch an der jungen Geraer Oper gehts unternehmungsfreudig zu. Und ähnlich gerade an kleineren Opernbühnen. Wie stehts aber mit Brecher? Er hat neulich in einem drei Spalten langen Artikel (s. letztes Heft S. 673) seine Unfähigkeit, einem Operninstitut vorzustehen, selbst unterstrichen, als er erklärte, hinsichtlich der heutigen Opernproduktion werfe er die Flinte ins Korn. Er richtete sich damit um so nachdrücklicher selbst, als bei ihm auch Leerlauf hinsichtlich einer Initiative älteren, unbekannten Opern gegenüber herrscht. Ist denn überhaupt in den Jahren seiner Opernleitung etwas von Bedeutung geschehen? Wäre nicht das Händelfest gewesen — so daß Brecher denn doch wohl mußte, wollte er sich nicht eine weit sichtbare Blöße geben —, so hätte Leipzig bis heutigen Tages nicht einmal die Bekanntschaft mit einer Händelschen Oper gemacht. Und so etwas Schwächliches nennt sich großstädtische Opernpflege, ein derartiger Leiter will die Leipziger Oper zu einer ersten Deutschlands machen! Als ob hierüber nicht jeder unabhängige Fachmann lachte!

Im Hinblick auf das Gewandhaus spielt aber eine andere Frage die Hauptrolle. Kein Zweifel, daß Brecher auf möglichst durchgearbeitete Aufführungen zielt und in diesem Sinne seine Neueinstudierungen vornimmt. Welche Unsumme von Arbeitskraft wird hierzu aber benötigt! Die sechs Orchesterproben für ein Operchen wie Fra Diavolo sind so etwas wie sprichwörtlich geworden, sie beleuchten Brechers Arbeitsmethode nur allzu grell. Deshalb also, weil ein Generalmusikdirektor sich unfähig zeigt, selbst eine leichte Spieloper und sogar mit einem ersten Orchester in der üblichen Probenzeit herauszubringen, muß die Existenz eines berühmten Konzertinstituts in Frage gestellt werden und dies trotz eines zweiten Orchesters! Dabei sind diese Spielopern früher viel launiger und vor allem mit — richtigen Tempi am hiesigen Theater gehört worden. Freilich, bis die gelegentlich infam falschen Tempi Brechers — von denen gleich noch die Rede sein soll — den Musikern, die die richtigen im Blute haben, eingeimpft sind, braucht es natürlich Zeit. Sehen Sie nun, Herr Kapellmeister, in Brecher ist der eigentliche Feind des Gewandhauses zu suchen, er ist es deshalb, weil er Zeit und Kräfte des gemeinschaftlichen Orchesters in einer Weise verbraucht und bei seiner Machtstellung mißbrauchen darf, die allen Theatersitten ins Gesicht schlägt. Ist's unter solchen, auf die Länge natürlich unhaltbaren Verhältnissen, verwunderlich, wenn es zum Konflikt mit dem Gewandhaus kommt, wobei der durch nichts, aber wirklich nichts gerechtfertigten Rücksichtslosigkeit Brechers nicht einmal von Ihnen entgegengetreten wird? Vorläufig ist jedenfalls Brecher Herr der Situation, dank einer ihm befreundeten und seine Taten verherrlichenden Tagespresse [1]), der zuständigen Stellen im Stadtparlamente und, wie Ihr Brief zeigt, nicht zuletzt Ihrer „kollegialen" Auffassung von Brechers Stellung zur Probenfrage, was verständlich nur durch Ihre Unvertrautheit mit den hiesigen Musikverhältnissen wird. So verlassen, so entblößt von kraftvoller Vertretung ist das

[1]) Einen Rekord schlägt hierin die Elektra-Besprechung Dr. Abers in den L. N. N. vom 23. November. Allen Respekt vor dieser Leistung, die uns gegebenenfalls noch besonders beschäftigen wird.

Gewandhaus in seiner langen Geschichte noch nie gewesen. Aber das kann und wird sich ändern, sobald vor allem einmal die Nächstbeteiligten wissen, wo denn eigentlich der Feind des Instituts zu suchen ist und durch welche Umstände er zu diesem werden mußte. Es gibt dann nur eine, höchst naheliegende Lösung: An die Stelle Brechers gehört ein Mann, der sich sowohl der Tradition des Leipziger Musiklebens einzuordnen vermag, wie er die hiesige Oper in einer Art und Weise zu leiten fähig sein muß, deren Resultate in möglichst umgekehrtem Verhältnis zu dem in den letzten Jahren Nicht-Erreichten stehen. Es ergibt sich dann als etwas Selbstverständliches, daß das Gewandhaus seine einzigartige Stellung in der Konzertwelt in vollem Umfange behaupten kann.

Vorläufig siehts aber noch ganz anders aus, wobei das Tollste darin zu suchen ist, daß ausgerechnet Brecher, der die Existenz Ihres Instituts untergräbt, zu dessen ständigen Gastdirigenten gehört. Bei allem Ernst erhält hier die Angelegenheit sogar etwas Komisches. Allem nach fürchtet man den nach Vertilgung der Gewandhaustradition gierigen Opernlöwen so sehr, daß für gut befunden wird, ihm zur Besänftigung immer wieder einmal ein Gewandhauskonzert als saftigen Brocken hinzuwerfen. Auch neulich dirigierte Brecher, und zwar als Hauptwerk die erste Sinfonie von Brahms. Die Vertilgung dieses Sinfoniebrockens muß einfach furchtbar gewesen sein, laut persönlicher Urteile musikverständiger Hörer, dann aber sogar der Brecher so zugetanen Leipziger Tagespresse. Schreibt doch selbst Dr. Aber ablehnend, im einzelnen z. B., daß der dritte Satz in diesem „reichlich verbreiterten Tempo sehr an Liebenswürdigkeit verliere und man auf einmal gerade bei diesem so eingänglichen Satz ziemliche Konzentration gebrauche, um dem musikalischen Aufbau zu folgen." Nun, das ist alles Mögliche; mehr kann ein Dirigent durch infam falsche Tempi nicht verderben, als daß das Verständnis eines Satzes, den in Leipzig die Spatzen pfeifen, unmöglich gemacht wird. Wie gesagt, das schreiben gute Freunde Brechers, wofür Dr. Aber immerhin billiger Dank gebührt. Ich selbst besuche keine Veranstaltungen mehr, in denen Brecher Werke dirigiert, die einem in Fleisch und Blut übergegangen sind, und zwar deshalb, weil mir meine Nerven denn doch zu lieb sind. Sie sehen aber — und auch deshalb brachte ich den Fall zur Sprache —, Brecher pfeift auch in künstlerischer Beziehung auf die Tradition und im besonderen die des Gewandhauses; denn wenn etwas durch Nikisch in jahrzehntelanger Arbeit geradezu geheiligt und den hiesigen Musikfreunden ins Herz gespielt worden ist, so sind es die Brahmsschen Sinfonien. Erlaubte sich in Italien ein Operndirigent etwa an Verdi so zu vergreifen, wie es Brecher auf seinem Gebiet beliebt, mit heilen Gliedern verließe er das „Lokal" nicht. Im „gesitteten „Deutschland setzt man aber derart pietätlose und instinktlos gewordene Musiker aufs hohe Roß und läßt sie jahrhundertealte Traditionen von unwiederbringlichen Werten niederreiten. Und nehmen Sie es mir nicht übel — d. h. ich nehm's ruhig auf meine Kappe —, wenn ich zum Ausdruck bringe, daß sie als Kapellmeister des Instituts auch eine Verpflichtung fühlen müssen, daß in Ihrer Abwesenheit unsre Meisterwerke ebenfalls würdig und nicht unkenntlich zum Vortrag gelangen. Was nützt Ihre Arbeit und die Ihres Vorgängers, wenn ein Zwischendirigent alles wieder kaput macht? Gerade auch aus diesem Grunde ist es nötig, daß der Kapellmeister eines Instituts sich nicht in starkem Maße von Kollegen vertreten läßt, die Zuhörer werden ja einfach wirr gemacht.

Mit Freude dürfte vernommen worden sein, daß Sie Ihre Konzerttätigkeit stark eingeschränkt haben, was wenigstens im nächsten Jahr gerade auch dem Gewandhaus zugute kommen wird. Denn über monatelange Gastspiele in Amerika während der Konzertsaison denke ich anders, wenigstens so lange, als Amerika nicht durch ein- oder zweitägige Zeppelinfahrten zu erreichen ist. Die Verbesserung internationaler kultureller Beziehungen durch die deutsche Kunst in allen Ehren, wir wollen uns aber darüber klar sein, daß wir auf Kommando wieder zu Barbaren gemacht werden, wenn es kapitalistische Interessen „verlangen". Und schließlich dürfte auch einem deutschen Dirigenten, der doch selbst die Überzeugung haben dürfte, daß er in Deutschland gebraucht wird, das Hemd näher sein als der Rock. Auf den Schlußsatz Ihres Briefes einzugehen, wollen Sie mir erlassen; wenn aber die ausdrückliche Bestätigung nötig erscheint, daß gerade auch ich keinen Dirigenten lieber am Gewandhaus sehe als Sie, n. b. so Sie auch in eigener Person da sind, so sei sie gerne gegeben, zumal ich — ähnlich ging es Schnoor am

Leipziger Tageblatt — klar zu fühlen glaube, daß Sie diesen Herbst infolge Ihrer verminderten Konzerttätigkeit noch mehr mit Geschlossenheit und innerer Ruhe dirigierten wie letztes Jahr. Und das war dann etwas, wie es in meinen Besprechungen über Ihre Konzerte im letzten Heft zum Ausdruck kam.

Wo wir nun stehen, dürfte durch diese Ausführungen klar geworden sein. Wir werden es in diesem Winter erleben, daß ein fremdes Orchester — die Dresdner Staatskapelle — im Gewandhaus spielt, während das eigene wohl zuhören darf, und tritt dieses, durch Brecher hervorgerufene, geradezu perverse Ereignis ein, zugleich ein Schwabenstreich erster Güte, durch den sich die hiesige städtische Kunstverwaltung vor ganz Deutschland ganz gehörig blamiert, tritt dieses Ereignis ein, dann wird auch die Leipziger Tagespresse nicht umhin können, sich aus ihrem durch Brechersche Zaubertränke hervorgerufenen Liebesschlaf emporzurütteln und klipp und klar die Entscheidung zu treffen, ob ihr das Gewandhaus wertvoller erscheint oder Freund Brecher. Dies der propädeutische Zweck meiner Ausführungen. Also: Nous verrons. Damit aber Brecher ja nicht sagen kann, er sei nicht gehört worden, möge er mit der vollendetsten Liebenswürdigkeit, die mir zur Verfügung steht, eingeladen sein, sich zum Worte zu melden und auf diesem weit sichtbaren Kampfplatz mit uns die Waffen zu kreuzen. Res severa verum gaudium.

Alfred Heuß.

Die Riemannsche S^6

Anmerkung der Schriftleitung: Im Mai 1924 veröffentlichten wir eine kleine Studie von Willi Rössel-Davos über eine harmonische Funktionsfrage, die sehr interessant, aber zum Widerspruch reizen konnte. Das Wort wurde denn auch bald ergriffen, und zwar von Dr. E. Reinstein-Zittau. Es fand sich indessen keine Raumgelegenheit, die Ausführungen zu veröffentlichen, es möge dies aber — mit nochmaligem Druck der Rösselschen Aufstellung — doch noch in diesem Jahre geschehen, zumal unter unsern Lesern sich viele Musiker finden, die in den Feiertagen gern auch einmal an einer „harmonischen" Nuß herumbeißen werden. Zunächst hat also nochmals Rössel das Wort:

Die Riemannsche *S* 6. Riemann kennt bekanntlich in seiner auf Rameau fußenden Harmonielehre drei Grundharmonien *T D S*. Alle übrigen Stufen bezeichnet er nicht nach der Stufe, die ihre Grundtöne in der Tonart einnehmen, sondern als T_p D_p und S_p oder Funktionen der *T D SC*-dur.

Den sehr oft vorkommenden $\frac{6}{5}$-Akkord der II. Stufe (dur: *f-a-c-d*) bezeichnet er als *S*-Funktion (dissonante Form der *S*). D. h. das *d* ist dissonant. In folgendem Beispiel ist das ohne Zweifel der Fall:

C: I IV – $\frac{6}{5}$ I

In dem folgenden, bei Bach und seiner Zeit (Choräle!) unzählige Male vorkommenden Falle ist in diesem Akkord aber nicht mehr die *S*-Funktion vorhanden, wenigstens nicht für das Ohr.

I ? V I

Mit Recht bezeichnet Riemann den $\frac{6}{4}$-Akkord — wenn er auf gutem Taktteil erscheint — als *D*-Funktion; denn obwohl nur *T*-Töne erklingen, fordert die Logik in der Harmonie die *D*. Mit der Heranziehung dieses Beispiels will ich nur belegen, daß Riemann die Funktion eines Akkordes auch zu einem folgenden, nicht nur zu einem vorangegangenen, kennt.

Im Beispiel 2 liegt eine offensichtliche Klangvertretung der *D*, also eine *D*-Funktion vor, analog den $\frac{6}{4}$-Akkord der I..Stufe. Nach der Harmonisierungsregel würde man das erste *d* mit *D* harmonisieren. *d* ist also Akkordton und bleibt es auch, wenn Töne zu ihm treten, die klangvertretend zur *D* stehen. *c* ist klangvertretend zu *h* (Vorhalt, ist stets dissonant) *a* vertritt *g*, ebenso *f*. Diese drei Klangvertreter ergeben (man vergleiche stets den $\frac{6}{4}$-Akkord der *T*!) allerdings die Töne der *S*, aber das Ohr hört *c* als Dissonanz, die dem Ohr, das bereits (wie beim $\frac{6}{4}$-Akkord) die Auflösung nach einem *D*-Ton ahnend hört, das Klangerlebnis der *S* mindestens irritiert, während das im Beispiel 1 absolut nicht der Fall ist, wo *d* dissonante Durchgangsnote von *c* nach *e* ist. Wäre *d* (Beispiel 2) in der Sekunde *c-d* das dissonante Element, so müßte es sich auflösen (als None nach *c*), aber es bleibt liegen, d. h. das primitivste Gesetz, daß sich der dissonante Ton auflöst, wird ignoriert. Es ist zweifellos die Bezeichnung dieses Akkordes im Beispiel 2 kurz und klar und doch steht im Grunde etwas da, was das Ohr nicht mehr hört, genau wie es im $\frac{6}{4}$-Akkord nicht mehr *T*, sondern *D* hörend ahnt, oder ahnend hört.

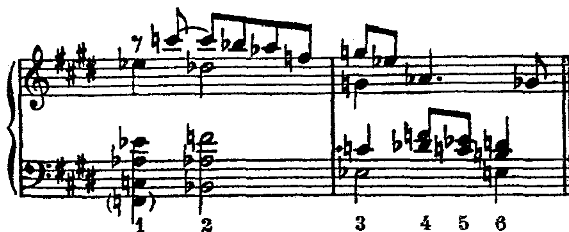
f-a-c-d ist in Beispiel 1 eine *S*-Funktion, in Beispiel 2 eine *D*-Funktion. Willy Rössel, Davos.

Dazu schreibt Dr. Ernst Reinstein: W. Rössels Ansicht geht dahin, daß man in der Kadenz von Beispiel 2 den 2. Akkord als eine mit der V$\frac{6}{4}$-Bildung vergleichbare D-Vertretung hören oder gar sehen müsse.

Im Sinne Riemanns gesprochen, liegt das Wesen der *vollständigen* authentischen Kadenz gerade in der Folge S D-T, in der Umschreibung der T durch die Folge S („Unterschreitung")-D („Überschreitung"), in der Begrenzung des Schauplatzes, auf dem dann zuletzt die T, in sich gefestigt und gegründet, erscheint, durch die beiden Dominanten. Die Reihenfolge S-D und (nicht D-S) legt mir aber persönlich noch eine andere Erklärung des 2. Akkords nahe, die ihn zwar nicht als S-Vertreter, ganz gewiß aber auch nicht als Vertreter der D, sondern als die in C-Dur *leitereigene zweite Dominante* deutet. Ich betrachte die Folge S-D in unsrer Kadenz nicht als Sondererscheinung, sondern fasse sie als Beweisstück für eine viel allgemeinere Gesetzmäßigkeit auf, die ich so aussprechen möchte:

Alle logischen harmonischen Fortschreitungen lassen sich letzten Endes deuten als V-I, natürlich unter freiester Verwendung der Begriffe der Klangvertretung, der Alteration und der enharmonischen Verwechselung.

Das heißt also: Jeder Akkord steht zum *vorhergehenden* im Verhältnis der T, zum *folgenden* in dem der D. Dabei können auch elliptische Bildungen auftreten, d. h.: eine Zwischendominante kann fehlen, wie z. B. beim Plagalschluß, den ich also nicht S^6-T, sondern 2. V^7 (2. leitereigener Dominantseptakkord) — ~~1. V^7~~ (bleibt weg!) — T schreiben würde, oder wie beim Halbschluß, den ich nicht als T-D, sondern als 3. D — ~~2. D~~ — 1. D auffassen müßte. Eine Akkordfolge, die wir bei Reger häufig treffen, soll das Gesagte erläutern und dabei nachzuweisen suchen, daß meine Deutung etwas einfacher ist, als die Dr. Grabners, aus dessen Broschüre über „Regers Harmonik" (München), S. 32, Nr. 40 ich folgendes Beispiel entnehme (Romantische Suite):



(Die Ziffern numerieren die Akkorde, bedeuten also keine Tonstufen.) Denkt man sich hier das eingeklammerte f im 1. Akord hinzugefügt, so erhält man eine Folge harmonischer V-I-

Schritte. Betrachten wir den 3. Akkord als Kern der Akkordgruppe (den „c-moll"-Klang als Vertreter der 1. Dominante der vorübergehenden Tonika As), so erscheinen die Akkorde 1) und 2) als Vertreter der 3. und 2. Dominante von As, freilich leitereigen abgewandelt. Mir kommt diese Erklärung einfacher und ungezwungener vor als die Grabnersche, nämlich:

$$\left.\begin{array}{l}\text{Akkord } 2 = \mathrm{Sp}^7\\ \text{Akkord } 3 = \mathrm{Dp}\end{array}\right\}\text{ von As.}$$
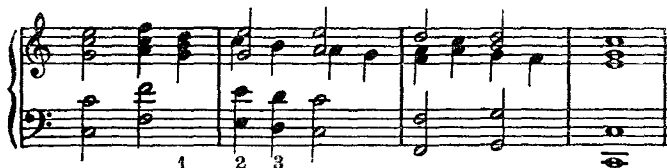
Deuten wir ferner den 4. Akkord als Durchgangsbildung und endlich im 5. Akkord es = dis und as (=gis) als Vorhalt vor dem folgenden fis, so wird dieser 5. Akkord zum Vertreter der Dominannte von E = $\left(\mathrm{EV}\begin{smallmatrix}9\flat\\7\\5\\3\\1\end{smallmatrix}\right)$, dem dann E^7 folgt.

Meine Deutung würde also so lauten:
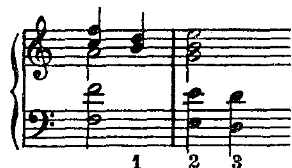
	1	2	3	4	5	6
As:	3. D	2. D	1. D	—	T	
					‖	
E:					1. D	T

Diesem Beispiel lassen sich beliebig viele zur Seite stellen.

Stellt man sich nun auf den Boden des vorhin ausgesprochenen Gesetzes, so erscheint die „S", in der anthentischen Kadenz, von der wir ausgingen, als Vertreter der 2. Dominante von C. Fassen wir gar den Ausgangsakkord (C) als Vertreter der 3. Dominante, so erscheint die ganze Kadenz schließlich als Bruchstück einer ganzen Dominantenreihe, die etwa so aussehen könnte:
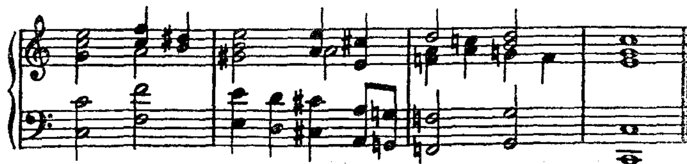


Diese zur 4-taktigen Periode erweiterte vollständige Kadenz können wir auffassen als reine Dominantenfolge, wenn man den Akkord 2 (was durch die Weiterführung bei 3 erleichtert wird) als C I = AV und also den Akkord 1 als E V (in jenem h durch c, in diesem a durch g ersetzt) umdeutet. Doch ist dies gar nicht nötig, wenn man nämlich schreibt:



Die Baßführung unterstützt diese Auffassung durchaus.

So gedeutet erscheint also der Ausgangs-E-dur-Akkord als *seine eigene 7. Dominante.* Das Wesentliche ist dabei, daß diese 2.—6. Dominante *leitereigen* auftreten, daß der Zwang der Leittonfortschreitung für diese Dominanten „höheren Grades" also wegfällt und größerer Freiheit der Stimmführung Platz macht. Ich bin mir bewußt, daß damit der Begriff der S eigentlich entwurzelt und ein Widerspruch zu Riemann konstruiert wird, über den ich mir bei Niederschrift dieser Zeilen erst klar geworden bin. Jedenfalls aber hat sich mir bei nachträglicher Analyse eigener Arbeiten dieser Gedanke aufgedrängt, *daß innerhalb einer herrschenden Tonart alle logisch wirkenden harmonischen Fortschreitungen sich als Reihen von leitereigenen Dominanten abnehmenden Grades auffassen lassen* (bei Wahrung aller Freiheit in der Anwendung des Begriffes der Vertretung).

Man vergleiche nun mit meinem Beispiel das folgende, in dem die *Leitereigenschaft* durch modulatorische *Ausweichung* ersetzt ist, die natürlich unvergleichlich kräftiger wirkt:



Diese Verknüpfung der, wie ich sie einmal kurz nennen will, „leitereignen" und „ausweichenden" Dominantenfolgen, die abwechselungsreiche Anwendung des einen oder des anderen dieser Prinzipien in den einzelnen Akkordgruppen, elliptische Auslassungen, enharmonische Umdeutungen, durchgehende Stimmen, all das zusammen scheint mir völlig auszureichen für die Analyse auch der kompliziertesten zeitgenössischen Musik, ohne daß man dabei, was mir als Wichtigstes erscheint, das *Prinzip der Tonalität* zu durchbrechen und abenteuernder Unlogik Tür und Tor zu öffnen genötigt ist. Der Grundsatz musikalischer Logik bleibt gewahrt.

Ich gestehe, daß mir, nachdem ich mir im Vorangehenden Klarheit zu verschaffen gesucht habe über bisher instinktiv Empfundenes, nun auch Riemanns Dualismus auf Grund des spiegelbildlichen Gegensatzes der Klang*geschlechter*, der ja sowieso nicht auf physikalischen Grundlagen beruht, entbehrlich scheint; denn Moll- und Durbildung erscheinen nun bei folgerichtiger Anwendung des „Dominantengesetzes" in engstem Zusammenhang mit der leitereignen und der „ausweichenden" Dominante. Vielleicht könnte man die psychologische Wirkung des Moll Charakters (nach Riemann erklärt durch die proportional den „Unterton"-Schwingungszahlen wachsende Masse des schwingenden Körpers) nun erklären aus dem beengenden Festhalten an der Leitereigenschaft, während der Dur Charakter wurzelt in dem energischen Hinausschreiten aus dem Leiterbereich in benachbarte Gebiete. Doch ich betone nochmals, daß diese Auslassungen nur einen ersten Versuch systematischer Darstellung bedeuten sollen und noch gründlichsten Durchdenkens bedürfen.

Aber auch dann, wenn ich meine Erwiderung an Herrn Rössel nicht auf das eben entwickelte Gesetz gründen will, glaube ich, ihm widersprechen zu müssen, weil ich nicht zugeben kann, daß ein Akkord mit S-Grundlage Stellvertreter der D sein soll. Das läßt die Bedeutung der Baßstimme als Trägerin der Harmonie nicht zu. Wegen der D im Baß erhält der V $^{6}_{4}$-Akkord D-Bedeutung. Gerade deshalb kann das f im Baß des im 2. Rösselschen Beispiel mit ? bezeichneten Akkords diesen nicht als Klangvertreter der D erscheinen lassen. Ich bestreite, daß „ebenso f" (S. 254 der Mainummer, 8. Zeile von unten) das g vertreten kann, wie in den Oberstimmen c und a die Töne h und g. Übrigens wird nach *meiner* Deutung das c ebenfalls *dissonant* (als Septime) wie nach Herrn Rössels Erklärung.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Richard Strauß hat das neue Klavierwerk mit Orchester, daß er für den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein schrieb, als „Parergon zur Sinfonie domestica" bezeichnet. Sollte der Meister, dem bekanntlich zuweilen der Schalk im Nacken sitzt, in diesen Titel etwa ein Stückel Selbstkritik haben einfließen lassen? Man ist fast geneigt, es zu glauben, zumal die Beziehung des neuen Werkes zur „Domestica" im wesentlichen nur in der Verwendung des „Themas des Kindes" erkennbar wird. Warum auch sollte auf jene pro domo-Musik nicht einmal zur Abwechslung eine pro domo-Kritik folgen? Es sähe einem Till Eulenspiegel-Streich so ähnlich wie nur möglich. Ein Kind der Routine, vermag das „Nebenwerk" im besten Falle durch die instrumentale Mache und durch die Geschicklichkeit zu interessieren, mit der Richard Strauß die Aufgabe löst, welche er sich durch die Beschränkung des Klavierparts auf die linke Hand gestellt hat.

Das „Parergon" beginnt unwirsch, in pathetischer, lastender Stimmung, die sich wie Nebel auf das Gemüt des Zuhörers legt. Wenn dann im Verlauf des Stücks eine einfache, ja naive Melodie vom Klavier intoniert wird, so wirkt solch gewaltsamer, durch nichts vorbereiteter Stimmungsumschwung auf den Zuhörer zwiespältig. Wir empfinden die Einführung dieser Melodie als einen Mangel an Stileinheitlichkeit, mit welcher zu versöhnen der leere Pomp des Schlußteils am wenigsten geeignet ist. So sehr man dem sympathischen jungen Pianisten Paul Wittgenstein das äußerlich wirkungsvolle Klavierkonzert gönnt — er spielt es mit imponierender Gewandtheit und wird mit ihm zweifellos die Runde durch die Konzertsäle machen — Richard Strauß hat seinem jüngsten Kinde schon den richtigen Namen gegeben.

An Nebenwerken, die in der letzten Zeit in Berlin aus der Taufe gehoben worden sind, hat es auch sonst nicht gefehlt. Zu ihnen ist Rudolf Peterkas rhapsodisches Vorspiel „Triumph des Lebens“ zu rechnen, eine Orchesterphantasie, deren Wiedergabe durch das Philharmonische Orchester den energischen und zielbewußten, offenbar besonders auf der Bühne heimischen Dirigenten Robert Heger von der Wiener Staatsoper am Pult sah. Peterkas Tonsprache stammt in Secundogenitur von der Musik der Richarde ab. Sie ist insbesondere Straußnachfolge ausgesprochenster Art, von einer geradezu entwaffnenden Unpersönlichkeit. Man hätte von dem jungen Komponisten, der einem Quartett (das mir leider unbekannt geblieben ist) das verheißungsvolle Motto „Zurück zur Musik!“ vorangestellt hat, wirklich etwas anderes erwartet als diesen Wurmfortsatz der neudeutschen Richtung.

Zu seinen Hauptwerken dürfte der bekannte dänische Komponist Carl Nielsen übrigens das „Präludium und Thema mit Variationen für Violine allein“, op. 48, das der ausgezeichnete Geiger Emil Telmanyi vor kurzem aus der Taufe gehoben hat, selbst nicht rechnen. Die thematische Erfindung spielt in dieser Arbeit keine ausschlaggebende Rolle. Es handelt sich vielmehr um eine Reihe von geistvollen Kombinationen in der Verwertung technischer Möglichkeiten, die der Violine, sei es im gebundenen, doppelgriffigen Spiel, sei es in Passagen und Flageolets und in den mannigfachsten Stricharten abgewonnen werden.

Dagegen trägt Hans Pfitzners neues Streichquartett in cis-moll, op. 36, das durch das Frankfurter Amar-Quartett seine Uraufführung fand, Wesenszüge des Meisters. Ein echter Pfitzner in der denkbar herben Grundstimmung, die im Seitenthema des ersten Satzes nur ganz vorübergehend gemildert wird, geschweige denn, daß das wild leidenschaftliche Scherzo eine Entspannung brächte. Darüber hinaus gibt Pfitzner, so namentlich im langsamen Satz, einem Stachelgitter von Dissonanzen Raum. Seine kompositorische Meisterschaft offenbart sich wohl am überzeugendsten im letzten Satz, der Gedanken aus früheren Sätzen in sinnreicher kontrapunktischer Arbeit in seinen Bereich zieht. Hans Pfitzner macht es dem Hörer in diesem Quartett, das nach meinem Empfinden der entspannenden Gegensätze allzusehr ermangelt, und die Rücksichtslosigkeit der Zusammenklänge gelegentlich auf die Spitze treibt, nicht leicht. Ich glaube, es wird manchem, der in Pfitzner den charaktervollen und innerlichen deutschen Musiker verehrt, gehen, wie mir: Man sehnt sich bei allem Respekt vor seiner heutigen Meisterschaft nach der lichteren Empfindungswelt seines schöpferischen Frühlings zurück. Ich denke hier an das feurige erste Thema seiner Cello-Sonate op. 1. Klingt es nicht, wie ein Ruf, den Ritt ins romantische Land zu wagen, auf schäumendem Roß im Abendsonnengold in die phantastische Pracht dunkler Wälder zu dringen? Wir sehen, die Fahrt durch das Leben hat Hans Pfitzner fernab geführt! In seinem Schaffen macht sich, von einzelnen glücklichen Würfen abgesehen, immer wieder ein gewisser innerer Zwiespalt bemerkbar. Zwei Seelen wohnen in seiner Brust, die eine in der Romantik Schumanns heimisch, die andere im Banne des Wagnererlebnisses, also einer Welt, die von der Schumannschen Empfindungswelt durch einen unüberbrückbaren Abgrund getrennt ist.

Pfitzners Hauptwerk — sein „Palestrina“ ging in der Berliner Staatsoper neu einstudiert in Szene — mag den Übergang zu einer kurzen Zusammenfassung dessen bieten, was in den letzten vier Wochen auf den Opernbühnen der Reichshauptstadt geleistet worden ist.

Während die Staatsoper, mit den Vorbereitungen zur Uraufführung des „Wozzek“ von Alban Berg und zur Wiederaufnahme des „Blaubart“ von Reznicek beschäftigt, sich darauf beschränkt hat, den „Fidelio“ in einer in wesentlichen Teilen dramatisch höchst lebendigen Aufführung und — zu Joh. Strauß’ 100. Geburtstag — den „Zigeunerbaron“ herauszubringen (beide Werke unter Kleiber), ferner, als willkommenen Schmaus fürs Publikum, die „Afrikanerin“ wiederaufzuwärmen (Meyrowitz), zeigte die Städtische Oper nach allen Richtungen energische Initiative. Die „Ring“-Aufführungen, soweit sie von einem unzulänglichen jungen Dirigenten geleitet wurden, blieben allerdings, was insbesondere die Leistung des Orchesters angeht, unter dem Niveau. Dagegen bedeuteten die Aufführungen des „Don Pasquale“ und des Maskenballs“, von der starken Persönlichkeit Bruno Walters inspiriert, ein Fest des dramatischen Lebens, des Temperaments und sprühenden Rhythmus. Wie ernst und umfassend die neuen

Männer der städtischen Bühne ihre Aufgabe nehmen, geht aus der Aufnahme der „Iphigenie in Aulis" in den Spielplan hervor. Von der Aufführung dieses Werkes, das in seiner edlen Wahrhaftigkeit zu den reinsten Ausstrahlungen Gluckschen Geistes gehört, hoffe ich demnächst berichten zu können.

Austriaca

Von Emil Petschnig

Es gehört immer ein gewisser Mut dazu, nach Beethoven, Brahms und Bruckner Sinfonien zu schreiben, denn diese umfangreichste Instrumentalform, die sozusagen vier Temperamente ihrer vier Sätze mit einem gleichwertigen, vom Anfang bis Ende fesselnden Gehalte zu erfüllen, ist schon eine Persönlichkeit von großem und größtem Format, eine mit reichem, vielfältigem Innenleben begabte Individualität nötig. Unsere hastende, nur auf rasche Fruktifizierung jedes Talents versessene Zeit ist daher die denkbar ungeeignetste, solche als Menschen wie als Künstler ausgereifte Sinfoniker hervorzubringen: Das Surrogat der „Sinfonischen Dichtung", wo irgendwelches, einem großen Poeten oder Philosophen entlehnte Programm das seelische Manko des Komponisten verdecken soll, ferner die moderne Bevorzugung der Kammermusik mit ihren begrenzten Ausmaßen liefern dafür den Beleg. So war es auch für Rud. Kattnigg, dessen Name als der eines jungösterreichischen Komponisten in diesen Blättern schon einige Male zu lesen stand, ein Wagnis, mit der Sinfonie anzubandeln, und wenn auch die ehrgeizige Kraftprobe in Gestalt eines einstündigen, vierteiligen, aus C dur gehenden Werkes schon wegen der Jugend seines Verfasser noch nicht nach jeder Richtung hin gelingen konnte, so hörte man doch gesunde Musik von ausgeprägter Männlichkeit, wie solche das mütterliche Ahnenland des Autors, Süddalmatien, mit seiner montenegrinischen und albanischen Nachbarschaft kennt. Martialische, ja wilde Rhythmen, eine bizarre Lustigkeit und dazu wieder eine leise Melancholie, wie sie über den öden Karstlandschaften lagert, sind die hauptsächlichsten drei Ausdrucksweisen, über die Kattnigg bislang verfügt und die noch besser zur Geltung gekommen wären, hätte er sich da oder dort kürzer zu fassen gewußt; ein musikantisches Spielen mit Motiven statt straffer Konzentration in Thematik und Aufbau droht heutzutage leicht mit Ermüdung. Am meisten Eigenart bekundet wohl das im Übermut ständig den Takt wechselnde Scherzo mit einem solistisch ausgeführten langsamen Trio, dem unverkennbar die obenerwähnte, an die Adriaküste versetzte russische Schwermut anhaftet. Auch die Schlußtarantella weckt in ihrem Furor die Erinnerung an ähnliche Sätze Tschaikowskys, so daß durch solche Töne die Gleichheit der Gefühlsweise innerhalb der slawischen Rasse förmlich experimentell aufgedeckt wird. Daß der Prüfstein des Sinfonikers, das ruhsam-gesangvolle fis moll-Adagio in Stimmung wie Faktur unter Bruckners Einfluß steht, kann nicht wundernehmen; doch bedeutet sein langer melodischer Atem gegenüber früheren Arbeiten einen bemerkenswerten Fortschritt und ein weiteres Versprechen für die Zukunft. Der am wenigsten einprägsame düstere 1. Satz gibt wenigstens seinen in die prunkendsten Farben eines großen Orchester gekleideten Nachfolgern ein wirksames Relief. Es ist unstreitig ein Verdienst Leopold Reichweins (unter den in Wien ansässigen Dirigenten heute sicherlich der bedeutendste), ungeachtet der — genau wie zu des seligen Bruckner Zeiten — prinzipiell ablehnenden Haltung eines Teiles der hiesigen Kritik gegenüber allem naturhaften, dem Blute und nicht bloß dem Gehirn entsprießenden Musizieren, die Uraufführung der technisch sehr anspruchsvollen Novität unternommen und mit seinem wackeren Sinfonieorchester zu schlechthin vollkommener Wiedergabe gebracht zu haben. Er darf daher auch von dem überaus großen äußeren Erfolge, den das Publikum dem Werke bereitete, einen erklecklichen Teil seiner Gewissenhaftigkeit, Einfühlungskraft und seinem, jederzeit vom Partiturbilde unabhängigen, Elan gutbuchen. Dem Autor jedoch möge der Beifall Ansporn sein zu stets fortschreitender Vervollkommnung, denn: Talent verpflichtet. Gegen sich wie gegenüber der Menschheit.

Gut fügt sich hier der Hinweis auf eine von der „Neuen Gesellschaft für Musik-Volksbildung in Wien" in die Hand genommene Bewegung ein, die nach wenigen Monaten des

Bestandes bereits Hunderte von Mitgliedern zählt und ihre Reformmethode offiziell an einer Bundesmittelschule erproben kann. In ihrem Aufruf heißt es: „Technischer und intellektueller Fortschritt engen unseren inneren Menschen immer mehr ein; darum geht auch die Innerlichkeit unseres Musiktreibens ständig zurück: Auf einer Seite das flache Geklingel moderner Unterhaltungsmusik, auf der anderen die am blassen Gedanken kränkelnde hypermoderne Tonphilosophie; der Hauptfaktor aber, in einer so gefühlsmäßigen Kunst wie Musik, die breite Volksmasse, erscheint an jeder Höherbildung unbeteiligt. Bleiben die Dinge so, werden Körpersport und Intelligenzbildung alleinherrschend, so ist Musik als absterbendes Blatt am Baume zeitgenössischer Kunst zu betrachten. Das darf nicht sein: neue Kräfte aus der großen Volksgesamtheit müssen zugeführt, eine lebenspendende Verjüngung durch Allgemeinteilnahme am ausübenden Musikpflegen angebahnt werden. Aber dies soll kein Lärmzuwachs, keine Vermehrung der wüsten Musikqual bedeuten, sondern im Gegenteil das gegenwärtige, vielfach barbarische Musizieren durch tiefgreifende Veredelung von Geschmack und Verständnis unmöglich gemacht werden." Aufgebaut ist dieses von Egon Stuart Willfort in seiner kleinen, aber anregungsreichen Schrift „Vollmenschentum" (Verlag Rud. Lechner Sohn, Wien I, Seilerstätte) im Grundriß dargelegte System auf der im Gegensatz zur heutigen Verstandesüberfütterung wieder erneuerten Entwicklung und Pflege des Unbewußten im Menschen, des Gefühls, wodurch vor allem Steigerung der individuellen Produktivität ureigener Gedanken an Stelle urteilslosen Nachplapperns von Schlagworten erzielt werden soll. Diese Ausbildung der am Grunde der Seele liegenden Mächte muß aber durch Kunstüben, d. i. Verfeinerung der Sinne in der Aufrichtung des Schönheitsbegriffes erfolgen und hat schon beim Kinde einzusetzen, das ja an sich, bis zur Weckung der Intelligenz im Gefühlhaften lebt. Der Weg dazu führt aber nur über das Instrument, das die Natur fast jedem von uns kostenlos in die Kehle gebaut hat: die menschliche Stimme. Ihrer und des Ohrs wechselseitiger Ausbildung Ziel besteht in der spielenden Erwerbung der Fähigkeit, das erschaute Schriftbild (Noten) in begriffliche Vorstellung und diese sofort in lebendige Musik (klingenden Ton) umzuwandeln. Das bisher übliche Musikstudium begann nicht mit dem Anfang, weshalb der Musizierende vielfach im mechanischen Lauterzeugen befangen bleibt und nie zu dem, eigentliche Musikkunst bedingenden tonempfindenden Erklingen seiner inneren Natur gelangt. Als gegebenen Ausgangspunkt jeder grundlegenden Musikerziehung hat man aber das Volkslied (den stilisierten Urlaut) anzusehen, das an sich Ursprung, durch atavistische Neigung aber dauernder Brennpunkt aller Musik ist. Über das technische Detail dieser Musikgrundbildung soll ein in Vorbereitung befindlicher „Leitfadenentwurf für eine Sänger-Blattleseschule" sich verbreiten.

Man kann diesen, unseren heutigen Musikjammer an der Wurzel fassenden, Tendenzen nur uneingeschränkt zustimmen und sie als Anzeichen einer endlich beginnenden energischen Auflehnung des daseinshungrigen, lustverlangenden Instinkts wider die verknöchernde Tyrannei des Intellektualismus begrüßen, eines Umschwunges zum Echten und Rechten, der zweifelsohne eine auch schöpferisch ergiebigere Musikepoche zur Folge haben wird als sie unserer Generation beschieden ist.

Welche Kapriolen das verstandesmäßige Komponieren schon schlagen muß, um von sich — wenn auch nur eine halbe Stunde lang — reden zu machen, zeigte ein unterhaltendes „Lebenswahres Klavierkonzert" von Wilhelm Bund, auf dessen Programm u. a. als eignes Produkt „Der Tod in der Wollust als fatalistisches Schicksal", dann Chopins Des dur-Nokturne als „Gebet, die Schönheit möge die Leidenschaften bändigen" und Strawinskys Piano-Rag-Music als „Sentimentalitätsfreie Maschinenstadt, geschildert im verzückten Jazz" figurierten. Von der beabsichtigten Tanzsuite des ersten Stückes merkte man wenig; es war nur ein beständiges Ohrfeigen der Tastatur oben und unten, bis ein Herzschlag dem Wahnsinn nach geraumer Zeit ein Ende macht. Die poetische Ausdeutung der zweiten Nummer zerpflückte dieselbe durch Temposchwankungen zwischen Largo und Allegro in lauter einzelne Takte, und was endlich Strawinsky und der „Auffassung" seines Interpreten zuzuschreiben war, ließ sich bei dieser Erstaufführung nicht kontrollieren. Überdies gewann man aus all den Vorträgen kein deut-

liches Bild von des letzteren klavieristischen Fähigkeiten. Nach solchen Proben glaubte ich mir die Piano-solo-Urvorführung des Bundschen Oratoriums „Christus, Bacchus und Ahasver", sowie Beethovens „Appassionata" als Dissertation „Über Lebensführung" schenken zu können.

Um wieder auf ernsthafteres, erfreulicheres zu kommen: Auch im Liederabend Irene Sentheim gab's eine Uraufführung: Drei Altgesänge mit Kammerorchesterbegleitung, welche durchaus die sicher gestaltende Hand ihres über alle tonsetzerischen Ausdrucksweisen verfügenden Urhebers, Franz Salmhofer, erkennen ließen. Am eigenartigsten wirkte die Vertonung pessimistisch gestimmter chinesischer Lyrik von Lo-schau-nai „Herbstgefühl", mit dem einsam und traurig über nur gehauchte dissonante Harfenappegien dahinziehenden Bratschensolo. Eichendorffs „Vom Strande" und Hölderlins „An die Parzen" umrahmten sie stilgemäß. Drei hier noch nicht vernommene Lieder R. Trunks erwiesen sich dagegen als billige Ware.

Ein seltsames Violinkonzert (Wiener Erstaufführung) von Serge Prokofieff op. 19 hörte man im 2. der heuer allgemein zugänglich gemachten Arbeitersinfoniekonzerte, welche sich in auszeichnender Unterscheidung von den anderen Körperschaften um ungewöhnlichere Programmzusammenstellungen bemühen. Abseits aller usuellen Form ist es in seinen drei wenig umfangreichen Sätzen mehr Paraphrase über russische Rhythmen, bei denen das Soloinstrument sich gern martellato und spiccato in etudenhaften Figuren ergeht, ohne daß das Orchester dabei aus seiner durchwegigen starken Reserve herausginge. Das melodische Element kommt nur im Mittelteile zu etwas merklicherer Geltung und betont dabei seinen nationalen Steppencharakter. Die Gourmandise fand in Prof. Josef Szigeti, dem temperamentvollen Geiger aus Genf, der noble, silberige Töne seinem Instrumente zu entlocken weiß, einen ausgezeichneten und hingebenden Vermittler; ebenso nahm er sich Vitali-Respighis Ciaconna mit Orgel und Streichorchester voll Gelingen an. An Josef Suks, den Manen Ant. Dvoraks gewidmeter langen, allzu langen Sinfonie, welche den Schluß des unter Erich Stekels (Prag) umsichtiger Leitung stehenden Abends machte, ist der Titel „Asraël" so ziemlich das Schönste. Heute verblichene Orchesterfarben aus dem Jahre 1905 können die Mattherzigkeit der Erfindung nicht mehr verdecken, welche in empfindlichem Gegensatz zu dem großgedachten Vorwurfe steht.

Viel Gerede ohne belangreichen Inhalt enthält auch Emil Bohnkes Violinkonzert, das unter des Autors Stabführung hier erstmals zu hören war. Es ist deshalb trotz mancherlei Gelegenheiten zu technischen Kunststücken keine eigentlich dankbare Aufgabe, der sich jedoch Georg Kulenkampf aus Berlin mit Eifer widmete. Wir wünschen dessen angenehme Bekanntschaft baldigst in einem Werke zu erneuern und zu vertiefen, welches den in machtvollem Bogenstrich sich äußernden, anscheinend bedeutenden Energien dieses Virtuosen auch eine entsprechende innere Größe zu gesellen erlaubt. Daß er zu singen versteht, ließ das kompositorisch relativ beste „Lento e con espressione" wenigstens ahnen. Interessanter war uns Herr Bohnke als Dirigent der Brahmschen E moll-Sinfonie, indem er eine steife Nordseebrise durch die Notenblätter wehen ließ und einem so mehr die in Ernst wie Humor bärbeißige Art des Hamburger Meisters nahebrachte. Am meisten profitierte davon der in dieser Darstellung beinahe körperhafte Frohsinn des Allegro giocoso.

Christa Richters markiger Geigenton, der sie vornehmlich auf die Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts verweist, kam diesmal Bachs II. Solopartita in E dur zu statten; aber auch im freudig dahinstürmenden Finale von Pfitzners E moll-Sonate op. 27 fühlte sie sich offenkundig in ihrem Elemente.

Einen verheißungsvollen, noch sehr jungen Sänger (Bariton) mit wohllautender, vorzüglich gebildeter Stimme lernte man in Hans Schwaiger kennen. Sein geschmackvoller, bildhaftscharf umreißender, daher besonders im Balladischen (Mahlers „Revelge", Löwes „Edward", „Prinz Eugen") heimischer Vortrag verrät, daß er als mit dem Rompreis ausgezeichneter Kunstakademiker auch Pinsel und Palette handzuhaben weiß. Wieder ein Beitrag zur psychologischen Wesensgleichheit aller Künste und der daraus hervorgehenden gegenseitigen Befruchtungsmöglichkeit. Ein paar anspruchslos-nette Liedlein G. Madjeras erklangen bei dieser Gelegenheit erstmals öffentlich. Der geradezu enthusiastische Applaus dürfte den Künstler bestimmen, sich für die musikalische Laufbahn zu entscheiden.

Palestrina

In einer Nacht war's: — Alles schlief,
vom Rundgesang der Winde eingewiegt,
als mich ein Dämon aus dem Schlafe rief.
Ich sprang ans Fenster, riß die Flügel auf
und starrte wie gebannt hinaus, nach oben:
Der dicht bewölkte Himmel — aufgetan,
als ein Gewölb aus Glanz und Duft gewoben,
umreigt von der Gestirne goldner Bahn.

Gesang — ein dreimal heiliger Gesang!
Schwebende Chöre, im Licht verloren,
Stimmen, wogend wie auf Floren,
sich in Zwietracht hold gesellt:
Eine Dreiklang-Unschuldswelt!

Tiefer schwieg das Schweigen der Nacht.
Mitternacht-Grauen schwand dahin.
Irdische Winde liefen sacht,
liefen wie an Harfen hin.

Endlich verhauchte der Gesang,
zerfloß das Glanzgezelt,
und alte Finsternis
ergoß sich in die Welt.

F. K. Benndorf.

Zu unseren Musik- und Bilderbeilagen

Als Musikbeilage wählten wir ein wertvolles Lied **Arnold Mendelssohns** auf eines jener herrlichen Naturgedichte Goethes, in denen der Mensch das aus der Natur förmlich saugt, was seinem Gemütsleben nottut. Wir möchten unsere Leser auch bitten, sich zunächst mit dem Gedicht ernstlich zu beschäftigen und setzen es deshalb sogar her:

Dämmrung senkte sich von oben,
Schon ist alle Nähe fern;
Doch zuerst emporgehoben
Golden Lichts der Abendstern!

Alles schwankt ins Ungewisse,
Nebel schleichen in die Höh.
Schwarz vertiefte Finsternisse
Widerspiegelnd ruht der See.

Nur am östlichen Bereiche
Ahn ich Mondenglanz und Glut;
Schlanker Weiden Haargezweige
Scherzen auf der nächsten Flut.

Durch bewegter Schatten Spiele
Zittert Lunas Zauberschein,
Und durchs Auge schleicht die Kühle
Sänftigend ins Herz hinein.

Zur Musik nur einige Bemerkungen; man bemerke, wie sie sich in den zwei ersten Strophen immer tiefer senkt, wobei immer wieder helle Akkorde durchleuchten, wie dann der Komponist das ahnungsvolle Neue der 3. Strophe mit scharfem Bewußtsein in Erscheinung treten läßt, sehe auch, mit welch exakter Phantasie die folgenden vier Takte gearbeitet sind, meisterhaft in jeder Beziehung, und wie nun mit der 4. Strophe die sänftigend eKühle in den Triolen auf uns einströmt, vielleicht ein etwas zu starkes und zu stereotyp angewendetes Mittel. Da das Lied gerade auch einer exakten Betrachtung standhält, sei angelegentlich der Rat gegeben, sich mit ihm genau zu beschäftigen. Daß das Gedicht, ein echtes Strophengedicht, auch in der Musik

mit Strophenvariation gegeben werden kann, sei immerhin bemerkt; doch wäre dies eigentliche „Zukunftsmusik".

Von den Bildern dürften die von Robert und Klara Schumann stärkste Teilnahme erwecken; wir verdanken sie der Güte und Liebenswürdigkeit der beiden, in Interlaken lebenden Töchter Schumanns, Marie und Eugenie. Etwas Entzückenderes wie das Bild der jugendlichen Klara läßt sich kaum denken, und dazu das so überaus sinnige Jünglingsbild Schumanns. In dem ergreifenden Altersbildnis Klaras wolle man doch ja nicht übersehen, wie ein mädchenhafter Zug durchschimmert. Das Bild Arnold Mendelssohns betrifft die neueste Aufnahme. Hinsichtlich des Bildnisses von Beethoven teilt Schiedermair in seinem Buch mit, daß es sich um ein auf Weißblech gemaltes Porträt handle. Das Dezemberbild des eigenwilligen Künstlers Hans Wildermann entstammt dem G. Bosseschen Almanach für 1921 und verdient unserer Ansicht wohl einer besonderen Beachtung.

Neuerscheinungen

Ernst Roth: Die Grenzen der Künste. 8°, 253 S. J. Engelhorns Nachf., Stuttgart 1925.

Hans Calm: Kulturbilder aus der Theatergeschichte. Mit einem Bilderatlas zusammengestellt und erläutert von Dr. Alfred Jericke. 8°, 492 S. Koehler & Amelang, Leipzig 1925.

Oskar Guttmann: Leerbuch der modernen Operette. 8°, 84 S. Reuß & Pollack Berlin 1925.

Marie von Bülow: Hans von Bülow in Leben und Wort. 8°, 198 S. mit verschiedenen Abbildungen, Musikalische Volksbücher. J. Engelhorns Nachf., Stuttgart 1925.

Giulio Venezian: Teoria generale della musica. 2. und 3. Band. 8°, 246 und 216 S. Casa Editrice C. U. Trani, Via Cavana 1, Triest 1924.

Illustreret Musik-Leksikon, herausgegeben von Hortense Paneem und William Behrend. H. 7, S. 289—336 H. Aschehoug & Co., Kopenhagen.

Von deutscher Tonkunst. Eine Auslese aus dem musikalischen Schrifttum, herausgeg. von Dr. Oskar Kaul. 8° 88 S. Nr. 2 der „Dreiturmbücher", R. Oldenbourg, München und Berlin 1925. — Das geschmackvoll gebundene Büchlein enthält den prächtigen Brief Luthers an Ludwig Senfl, eine interessante Schilderung Mozarts von einem Zeitgenossen, Ph. Spittas geistvollen Aufsatz über C. M. von Weber und noch eine Reihe bekannterer, darunter nur zu bekannter Beiträge wie Beethovens Heiligstädter Testament, Hoffmanns „Ritter Gluck" u. a. mit angefügten historisch orientierenden Anmerkungen von Oskar Kaul.

Friedrich Hölzel: Wir singen! Ein Handbuch zur musikalischen Ausstattung von Gottesdiensten und Veranstaltungen der Volksmission, sowie von Schul- und Hausandachten. Partitur-Ausg. mit Texten. 8°, 163 S. Friedr. Bahn, Schwerin i. Mecklb. 1925.

Carl Maria Cornelius: Peter Cornelius, der Wort- und Tondichter. Bd. I: Von Mainz bis Wien, 431 S. Bd. II: München, 8°. Mit zahlreichen Bild- und Faksimilebeilagen. 46. und 47. Bd. der Deutschen Musikbücherei. Gustav Bosse, Regensburg 1925.

H. Pestalozzi: Kehlkopfgymnastik. Der Weg zu einer schönen Stimme auf Grund einer neuen Entdeckung eines Trainings der Stimmuskulatur. kl. 8°, 60 S. F. E. C. Leuckart, Leipzig 1925.

— Die deutsche Bühnenaussprache (Hochsprache) im Gesang nach neuesten Feststellungen für Sänger, Chorleiter und Gesangstudierende (mit stimmbildnerischen Winken). kl. 8°, 60 S. Ebenda.

Dr. Alf Nestmann: Die deutsche Weihnachtsmusik. Verzeichnis der deutschen Weihnachtsmusikalien gesammelt und kritisch nach Wertklassen und Schwierigkeitsgraden eingeteilt, nebst einem Vorwort „Weihnachtsmusik" von Dr. Adolf Aber. 8°, 142 S. Selbstverlag von Dr. A. Nestmann, Leipzig, Funkenburgstr. 26. — Das Verzeichnis wird sehr vielen überaus willkommen sein. Soweit wir in der Eile Proben machen konnten, ist es auch gut. Völlig unnötig sind hingegen die mancherlei einleitenden Artikel des Herausgebers, nicht aber der lesenswerte Artikel Dr. Abers über Weihnachtsmusik.

Besprechungen

WALTER VON ZUR WESTEN: Musiktitel aus vier Jahrhunderten. Festschrift anläßlich des 75jährigen Bestehens der Firma C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig (1846—1921).

Der erste Zweck dieses Werkes war, durch die in großer Zahl wiedergegebenen Holzschnitte, Kupferstiche und Lithographien — teils farbige — und die ganze Ausstattung überhaupt die Leistungsfähigkeit der Weltfirma Röder zu zeigen. Das ist auch in höchstem Maße geglückt; das Buch ist ein Schmuck jeder Bibliothek. Darüber hinaus ist es dem Verfasser gelungen, durchdie zahlreichen Abbildungen und die Art der Darstellung eine nicht nur den Fachmann, sondern jeden Kunstliebhaber interessierende Entwicklung der Kunst zu bieten. In vier Hauptkapiteln schildert zur Westen den „Holzschnitt-Titel des Renaissancestils", den „Kupferstich-Titel des Barockstils", „den Kupferstich-Titel der Rokoko- und Zopfzeit", „die Vorherrschaft der Lithographie im 19. Jahrhundert". Für den Musiker im besonderen ist der Zusammenhang der Titel mit Musiktreiben und Musik von Interesse. So „war es die neue Kunstgattung der Oper, in deren Dienst sich zahlreiche Griffelkünstler stellten". Als Gründe dafür werden angeführt: die Bedeutung der Ausstattung für die Oper und der Wunsch, diese Opernaufführungen, die regelmäßig Teile von Hoffesten waren, auch im Bilde festzuhalten. Der Titel zu Arcangelo Corellis Sonaten (1689) ist ein Beispiel, welch „starke Register gezogen wurden, wenn es sich um Widmungen an einen Fürsten handelte. Hier wird sein Wappen aufgerichtet, ein Adler trägt seine Krone auf den Fittichen, die Ruhmesgöttin stößt mit vollen Backen ins Horn, die Geschichte schreibt die Taten des Gönners auf eine Tafel mit der Inschrift „Posteritati" (Abb. 32).

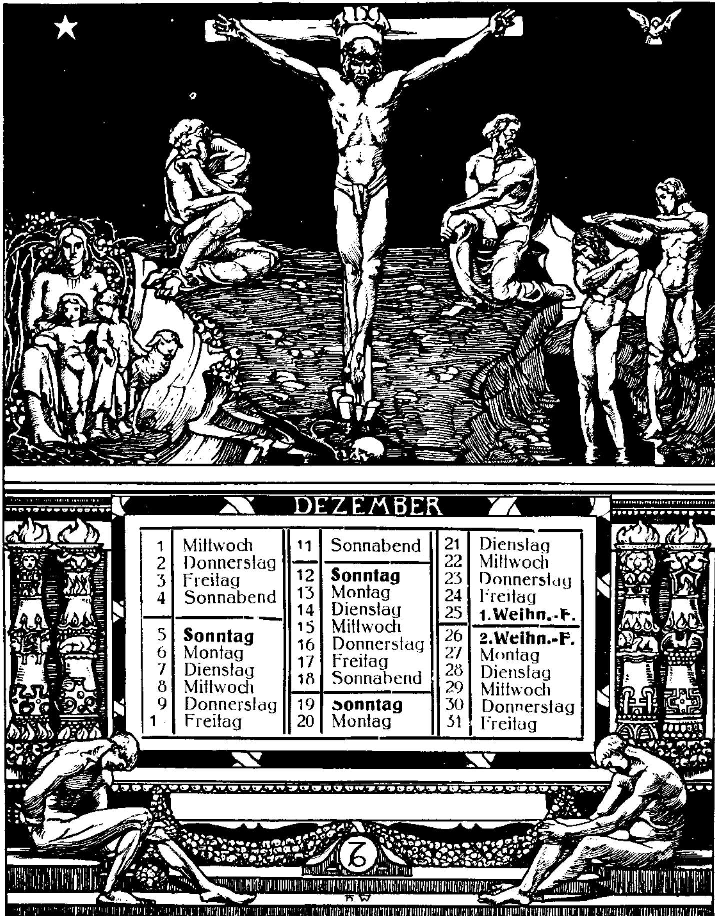
Bedeutende Künstler aller Zeiten beteiligten sich an der Herstellung von Musiktiteln. Ich erwähne Nic. Dorigny, der auch als Stecher Raffaels bekannt geworden ist; Gravelot, „ein Großer unter den französischen Kleinmeistern", Moreau le Jeune; den bedeutenden in England lebenden Florentiner Graphiker Fr. Bartolozzi; D. Chlodowiecki; Horace Vernet; den geistvollen Cham, die Säule des Charivari; M. v. Schwind mit Titeln zu „Rossini", L. Richter mit Titeln zu K. Reineckes Kinderliedern; B. Dörbeck, Th. Hosemann und A. Menzel mit humorvollen farbigen Lithographien, schließlich Max Klinger mit den phantasievollen Titelbildern zu Brahmsschen Liedern. Bei Eintreten des plakatmäßigen Charakters des Titels schließt das Buch. In einsamer Größe bilden die vier Klingerblätter den Beschluß der Abbildungen. — Verleger, Künstler und Käufer aber könnten Anregungen aus dem Buche schöpfen: die Verleger, indem sie ihren Vorgängern nachzustreben versuchten in der Ausgabe künstlerisch wertvoller Titel; die Künstler, wenn sie versuchten, ähnlich wie die Meister früherer Stile begeisterte und chrarakteristische Titel zu schaffen; das Publikum schließlich, daß die gut ausgestatteten Werke den andern, selbst wenn sie um ein weniges teurer sind, vorziehen möge. Das wäre für Verfasser und Verlag sicher die schönste Frucht ihrer Leistungen. Dr. Paul Mies-Köln.

FRANZ LUDWIG: Julius Otto Grimm. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Spätromantik. 1925. Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig.

Dieses von der Literarischen Gesellschaft Münster, in musterhafter Ausstattung herausgegebene Buch ist in mehrfacher Hinsicht von Interesse. Es zeigt die Bedeutung Leipzigs um die Mitte des 19. Jahrhunderts, wo von allen Landen Europas die Kunstjünger zusammenströmten, darunter auch der in Livland gebürtige J. O. Grimm. Da er ein wichtiges Glied des Freundschaftskreises um Robert Schumann war, dem Brahms, Joachim, Stockhausen u. a. angehörten, fällt auch auf diese manches Streiflicht. Und schließlich zeigt sich in der vierzigjährigen Wirksamkeit Grimms in Münster, welche Erfolge ein begeisterter und erziehungstüchtiger Mensch und Künstler für das musikalische Leben einer Stadt erreichen kann.

Sehr wichtig aber ist der in dem Buche geführte Nachweis, daß Grimm eine „wenn auch weniger bedeutende Parallelerscheinung zu Brahms" ist, daß durch den „Beweis seines unbeeinflußten, parallelen Schaffens neben Brahms die Ursprünglichkeit seiner produktiven Natur unzweifelhaft ist". Die zahlreichen Notenbeispiele lassen die Parallelität deutlich erkennen. Dieser Nachweis erscheint mir z. B. wichtig in dem speziellen Fall des auf dem IV. Rheinischen Kammermusikfest in Köln aufgeführten Klaviertrios eines unbekannten Meisters, das von manchen Seiten für ein Werk von Brahms gehalten wurde. Wohl irrtümlich! Vergleicht man die von W. Kahl in der Zeitschrift für Musikwissenschaft (Juni-Juli 1925) veröffentlichten Themen mit denen Grimms, so zeigt sich auch hier eine weitgehende Verwandtschaft. Damit rückt aber die Möglichkeit der Autorschaft eines andern Künstlers ähnlicher Stilrichtung noch näher; zugleich erhellt die stilkundliche Wichtigkeit solcher Untersuchungen auch kleiner Meister mit möglichst zahlreicher Themenangabe.

Des weiteren gelingen Ludwig sehr wertvolle Feststellungen zu den Stileigentümlichkeiten der



Dezember

Nach einer Federzeichnung von Hans Wildermann

Aus dem

„Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1926"



Der junge Beethoven

Aus L. Schiedermair's Werk „Der junge Beethoven"
Erschienen bei Quelle & Meyer, Leipzig



Peter Cornelius

(Berliner Zeit 1848)

Nach einer Zeichnung von Paul Heyse

Spätromantik, so in harmonischer (S. 18, 23) und formaler (S. 28, 32) Beziehung, dann in ihrer Abgrenzung gegen die romantische Kunst Mendelssohns und Schumanns. Über den heimatkundlichen Ausgangspunkt hinaus hat das Buch dadurch eine allgemeinere Bedeutung gewonnen.

Dr. Paul Mies.

KARL ERICH SCHUMANN: Akustik, Verlag Ferdinand Hirt, Breslau.

Für „Jedermanns Bücherei" einen Beitrag über ein Spezialgebiet zu liefern, ist eine schwere Aufgabe. Obgleich nur ein allgemeiner Überblick gegeben werden kann und soll, wird doch gefordert: möglichste Vollständigkeit bei größter Kürze; möglichste Deutlichkeit bei Wahrung der Allgemeinverständlichkeit; Objektivität bei der Auswahl des zu bringenden Materials. Die Erfüllung dieser Forderungen ist dem Verfasser vorbildlich gelungen. Sein Büchlein (es umfaßt 136 Seiten und enthält äußerst wertvolle Zeichnungen) ist jedem Musikfreund, mehr aber noch allen Musikstudierenden, Instrumentalisten wie Sängern, warm empfohlen. Es dürfte jedem wertvolle Aufklärungen bringen.

Jos. Achtélik

DR. J. HANDSCHIN: Mussorgski. (Neujahrsblatt der Allg. Musikgesellschaft in Zürich 1924.)

Diese kleine Broschüre, bescheiden als „Versuch einer Einführung" bezeichnet, erfüllt ihren Zweck sehr gut. Der Verfasser, bis 1920 Professor am Konservatorium in Petersburg, beleuchtet M. s Verhältnis zu seiner Zeit (M. starb 1881!) und zur Gegenwart, die ihn eigentlich erst entdeckt hat und für die allem Schematismus abholde Art seiner Kunst mehr Verständnis zeigt als seine zeitgenössischen konservativen Gegner. Die „Wiedergewinnung der menschlichen Seele in ihrer Ursprünglichkeit" ist nach Handschin das Ziel seiner künstlerischen Bestrebungen, und als „Typus der echten Menschlichkeit" gelten ihm in erster Linie der russische Bauer und das Kind. M. geht vom Realismus aus. Seine Hinneigung zur Phantastik ergibt sich daraus ohne Widerspruch, indem er hier „übersinnliche Gegenstände" in unheimlicher Realität vor uns hinzustellen versteht. Möge die Schrift zur Anregung dienen, sich eingehender mit M. zu beschäftigen, dessen Name in Konzert und Theater jetzt häufig genannt wird.

Dr. H. Kleemann.

DR. ALEX. ELSTER: Musik und Erotik. A. Marcus & E. Webers Verlag, Bonn. 1925.

Eine Broschüre, die, ohne gerade wesentlich Neues zu diesem Thema beizubringen, einen gedrängten Überblick über den Besitz unserer bisherigen Erkenntnisse auf diesem Gebiete gibt und deshalb als Einführung für solche, die sich mit dem Gegenstande noch nicht beschäftigt haben, gute Dienste leisten kann. Umsomehr, als sein Inhalt heute, da der verknöchernde Intellektualismus die Tonkunst immer mehr zu einer solchen von mit Hebeln und Schrauben arbeitenden Ingenieuren macht, als gebotenes Korrektiv besondere Bedeutung gewinnt. Insofern kommt das Büchelchen zu rechter Zeit, und man wird manches an die Urfragen des Musikschaffens und -genießens (mit Ausblicken auf das Ästhetische verbunden) rührende Interessante darin finden.

E. P.

FRIEDRICH WERKMEISTER: Vier Stücke für Violoncello und Klavier. 1. Präludium und Menuett. 2. Valse-Caprice. 3. Canzone. 4. Albumblatt. Verlag Ries & Erler, G. m. b. H., Berlin.

Gefällige elegante Salonmusik ohne sonderliche Tiefe, technisch stellenweise nicht einfach. Am wertvollsten ist das Menuett.

Dr. P. R.

AUGUST FRANCHOMME: 12 Capricen für Violoncello op. 7 und 12 Etuden für Violoncello op. 35, beides mit 2. Vcllo. ad lib. Hrsgg. von E. Cahnbley. Ed. Steingräber Nr. 2415 und 2418.

Die Capricen sind das beste Werk des 1884 verstorbenen französischen Cellomeisters. Ihre Neuherausgabe ist auch insofern gerechtfertigt, als sie selbst für fortgeschrittene Spieler stets neue technische Probleme bieten. — Ebenso sind die 12 Etuden noch sehr gut für den Unterricht zu verwenden. Die Ausgaben Cahnbleys sind sorgfältig und einwandfrei.

Dr. P. R.

WILHELM RINKENS: Suite in antiken Tonarten für Violoncello und Klavier op. 26. Verlag N. Simrock, Berlin-Leipzig.

In diesen vier, für das Soloinstrument teilweise schwierigen Stücken sind sehr geschickt antike Tonarten verwendet worden. Sie bieten daher harmonisch viel des Interessanten. Die melodische Linie ist ungleichwertig und verflacht, wie leider so oft bei Rinkens, stellenweise ins Triviale: neben edlem Aufschwung findet sich manches Bürgerlichsentimentale. Da aber alle Stücke sehr dankbar für den Solisten gehalten sind, werden sie viel gespielt werden.

Dr. P. R.

PAUL GRAENER: Suite für Violoncello und Klavier op. 66. Verlag N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Ein sehr begrüßenswertes Werk des Leipziger Tonsetzers, das in glücklicher Weise alte Form und modernen Inhalt vereinigt. In den schnellen Sätzen besticht die abwechslungsreiche Rhythmik, während sich die beiden langsamen durch gehaltvolles Melos auszeichnen. Besonders wertvoll ist das dreiteilige Largo mit seinem an Händel gemahnenden Sarabandencharakter. Der Suite ist weiteste Verbreitung zu wünschen, zumal sie auch für beide Spieler keine übermäßigen technischen Schwierigkeiten aufweist.

Dr. P. R.

FRANZ TUMA: Tanz-Suite in A-dur. Für Streichorchester eingerichtet von Prof. Otto Schmid. Verlag Friedr. Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Wie weit sich diese Bearbeitung der Tänze Tumas, um den sich Otto Schmid große Verdienste als Herausgeber erworben hat, erstreckt, läßt sich nicht ersehen. Jedenfalls bildet das liebenswürdige Werk in vorliegender Gestalt eine wertvolle Bereicherung des Repertoires von guten Schulorchestern und Orchestervereinen. Als Streichquartett aufgeführt, eignet es sich auch gut für die Hausmusik. Dr. P. Rubardt.

MAX WEYDERT: Der deutsche Spielmann. 22 ein- und zweistimmige Lieder komponiert mit Klavierbegleitung (op. 35). Ernst Bisping, Münster i. Westf.

Dasselbe zur Laute gesetzt von E. Dahlke. Ebenda.

Daß der Komponist Gesanglehrer einer Mädchenschule ist, könnte man aus diesen Liedern heraushören, auch wenn es das Vorwort nicht verriete. Die Freude an frischen Mädchenstimmen klingt auf in den schlichten Neuvertonungen altvertrauter Texte, und beim Durchblättern des Büchleins bekam ich Lust, das alles von Weyderts kleinen Sängerinnen zu hören. Hat er einen Lautenchor in seiner Schule? Ich hoffe doch, denn die Sätze E. Dahlkes fügen sich zu den Liedchen viel gemäßer als Klavierbegleitungen, zumal in den Stücklein, wo eine lustige Violine mitsingt. E. Wild.

J. HOLZER: 160 Volkslieder in bayrischer Mundart für eine Singstimme mit leichter Zither- oder Gitarrebegleitung. Gitarrebezeichnung von Th. Salzmann. 2 Hefte. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Die reichhaltige und geschickte Auswahl aus der ungeheuren Zahl bayrischer Dialektlieder (zum Teil in 2-stimmiger Bearbeitung) wird vor allem Wander-, Berg- und Zithervereinen willkommen sein. Großes Format und guter Notendruck unterscheiden diese Hefte vorteilhaft von vielen ähnlichen Sammlungen. Die Gitarrebezeichnung Th. Salzmanns ist einwandfrei. E. Wild.

HEINR. SCHWARTZ: Klavierstücke berühmter Meister des 16.—18. Jahrhunderts. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Diese hochverdienstliche Sammlung des vor 2 Jahren verstorbenen Münchener Professors vermittelt in ihrer sorgsamen Auswahl englischer, französisischer, italienischer und deutscher Klaviermusik genannten Zeitalters ein Stück lebendiger Musikgeschichte. Besonders wertvoll sind noch prägnant gefaßte Anmerkungen über die einzelnen Komponisten. Durch dieses und die sachgemäße Bearbeitung empfiehlt sich die Sammlung für Musikliebhaber und -Studierende in gleicher Weise. W. W.

Unsere Preisaufgabe

Der Traum des verlassenen Mägdleins in Mörikes gleichnamigem Gedicht hat unsern Lesern sehr viel Freude gemacht. Es sind auch nahezu 40 Antworten eingelaufen, teilweise sehr umfangreiche, eingehende und auch geistvolle, auch eine durch das Gedicht angeregte Erzählung fand sich unter ihnen, weiterhin setzte es einige Kompositionen ab, davon die eine als reines Klavierstück. Sozusagen alle Einsender kamen zu der gleichen Antwort, die eine kurze, dabei reizende und mädchenhafte Fassung gleich in der ersten uns zugesandten erhielt (von Aenne Hirschel in Berlin); wir setzen sie auch gleich her:

„Ich glaube, annehmen zu dürfen, daß das „verlassene Mägdlein" im Traum noch einmal die ganze Seligkeit der entschwundenen Liebe empfand, denn warum sehnt sie das Ende des Tages herbei? Doch nur, um im Traum wieder glücklich zu sein."

Speziell für uns ist in diesen Worten eigentlich alles enthalten, was in Frage kommt; doch davon später. Eine einzige Antwort kam zu der Entscheidung, daß der Traum unangenehmer Art gewesen sei, eine weitere, daß sich die Frage auf Grund des Gedichts nicht lösen lasse. Einige Antworten gingen, wie bereits angedeutet, mit außerordentlicher Gründlichkeit vor, zogen Mörikes „Maler Nolten", in dem das Gedicht Verwendung findet, heran, so daß sich die geistvolle Darstellung eines schweizerischen Juristen beinahe so las wie die Behandlung eines Kriminalfalles und wir ordentlich Angst bekamen, was wir mit der Frage angerichtet. Aber auch diese peinliche Untersuchung führte zu dem Ergebnis eines glücklichen Traumes, so daß hieran unmöglich zu rütteln sein wird.

Manche Antworten gingen in zweierlei über die gestellte Frage hinaus. Die einen beschäftigten sich mit der Frage, wie ein Komponist die Stelle ungefähr zu geben hätte, die anderen zogen die Fassungen von Schumann und Wolf als die beiden bekanntesten heran und machten sich an die Deutung der Musik. Hier ist auch der Punkt, wo wir nunmehr einzusetzen haben werden, denn mit der Preisaufgabe sollte von Anfang an noch ein weiterer Zweck verbunden werden als nur der zunächst ins Auge gefaßte, und zwar sollten eben die Leser die Vorfrage nach der Beschaffen-

heit des Traumes selbst beantworten. Nach Erzielung geradezu vollständiger Übereinstimmung läßt sich auf diesen Untergrund und nach mit Erweckung besonderer Teilnahme an die Betrachtung musikalischer Fassungen des Gedichts treten, was aber natürlich erst später, doch möglichst im nächsten Heft, geschehen kann, wobei dann gerade auch die teilweise recht bedeutsamen Antworten in der Preisfrage herangezogen werden sollen. Das Ganze wird uns mit allerlei Fragen künstlerisch-musikalischer Art näher zusammenbringen, zunächst nur so viel, daß für Schumann die Traumfrage kaum eine Rolle spielte, während sie in Wolfs Musik in einer ganz besonderen Art in Erscheinung tritt. Aber es sollen möglichst auch noch andere Fassungen von künstlerischer Bedeutung herangezogen werden, wie selbstverständlich die Lieder vor allem auch als Ganzes zu betrachten sind.

Der Steingräber-Verlag hat uns Notenwerke nach freier Wahl in der Höhe von 30 M. zur Verfügung gestellt, die in 6 Preise geteilt worden sind. Um gerecht zu sein, mußten wir teilweise das Los entscheiden lassen. Bis zum Erscheinen der Zeitschrift wird auch mit den einzelnen Preisträgern in Verbindung getreten, so daß sie ein substantielles und kein „Traumgeschenk" bis Weihnachten in Händen haben. Außerdem soll aber den nicht mit einem Preis Bedachten ein Exemplar von Prof. Kalauers Musiklexikon überwiesen werden.

Allen unsern Lesern wünschen wir nun aber ein fröhliches Weinachtsfest und einen frischen Eintritt ins neue Jahr, auf daß uns dieses zu weiterem „löblichen Tun" vereinigt finde.

Die Schriftleitung der Z. f. M.

Kreuz und Quer

Verdi oder Werfel?

50 Tausende von Franz Werfels „Verdi. Roman der Oper" haben heuer, im zweiten Jahr nach seinem Erscheinen, den Büchermarkt überschwemmt, und so scheint hier ein ansehnlicher Faktor in der musikalischen „Volksbildung" heranwachsen zu wollen, sicherlich sehr im Sinne des Verfassers. Es ist dies allerdings nur zu begrüßen, soweit die unstreitigen erzählerischen Werte des Werks in Betracht kommen, namentlich die poetische Findigkeit und Findergabe für das epische Detail, die durch eine sinnvolle Verschlingung reicher Nebenhandlungen epische Breite ermöglicht, ohne je zu ermüden .... Aber gerade wegen seiner künstlerischen Vorzüge (noblesse oblige!) muß dieses Buch einer um so strengeren inhaltlichen Kritik unterzogen werden, weil es eben darin die Macht besitzt, zu Wahrheiten zu überreden, welche keine sind, und also das Volk zwar zu bilden, aber zugleich zu verbilden.

Werfel selbst, der reflektive, philosophische Künstler, ist sich über die Bedenklichkeit seiner Aufgabe — ein historischer Roman, ja, schlimmer noch, ein Künstlerroman! — recht wohl im klaren gewesen, nur glaubt er (nach seinem „Vorbericht" zu schließen) durchwegs darüber hinaus zu sein. Näher besehen ist die Gefahr der Gattung eine doppelte. Die eine ist die der historischen Unwahrheit. Es ist zwar klar, daß geschichtliche Tatsächlichkeiten nicht einmal dem Historiker, geschweige für den Dichter, das Wesentliche einer Erscheinung ausmachen können, und man wird ihm gern jede Art von freien Fiktionen und Umdeutungen der Geschichte zugestehen, solange sie den Charakter — eben das Innere und Wesentliche der Sachlage oder der Persönlichkeit vertiefen und nicht etwa verkehren. Im allgemeinen Plane ist Werfel hierin glücklich gewesen in der Annahme eines geheimen Aufenthalts Verdis in Venedig eben zur Zeit, als Wagner dort starb: dies mag recht wohl als eine witzige Sinngebung und Zuspitzung des überlieferten Geschehens gelten. Was aber die feinere, die intimere Wahrheit anlangt, faßt Werfel seinen Helden vielzu persönlich — und dies ist bei einer Künstlernatur wie der seinen entschieden eine Gefahr. Ich bezweifle nicht, daß ohne diesen höchst persönlichen Anteil des Dichters das Werk nie hätte geschrieben werden, noch gar den Anteil des Lesers gewinnen können. Aber Werfel ist nicht der Mann, an einem anderen teilzunehmen und ihm dabei doch seine Wesenheit und Wahrheit unangetastet zu belassen. Selbst in seinen frömmsten Gefühlen, in seiner Verehrung, ist er dazu nicht fromm genug: dem Dichter des „Spiegelmenschen" wird nur der Spiegel Gestalt, und selbst noch in einem Verdi sucht er den Spiegel: Gestalten, Schaffen und Sichspiegeln müssen ist ihm eins. Es sei anerkannt, daß das menschliche Verhältnis Werfels

zu Verdi liebevoll und erwärmend ist, und daß er den Menschen Verdi so schön und lebendig erfaßt hat, als man nur wünschen konnte; aber wie sehr hat sich nicht Verdi um diesen Preis verwerfeln müssen! Zwei Themen sind bei Werfel ewig, ja geradezu der Urquell seiner Kunst, so daß er stets nur sie dichten kann: das Selbstmißtrauen und das grenzenlose Mitleid. Das Problem Verdi mußte ihn deshalb von Grund auf bestechen und gefangennehmen, ja für ihn schon gelöst sein von dem Augenblick an, wo er die Möglichkeit erkannte, in Verdi sein eigenes Selbstmißtrauen zu objektivieren. Es ist der Zweifel des Künstlers an sich selbst — ersichtlich genug schon für den ganz äußerlichen Blick aus den 16 Jahren von Verdis äußerer Untätigkeit zwischen Aida und Othello; und wer möchte wohl an dem Künstler Werfel so sehr zweifeln, um nicht zu wissen, daß er in einem andern Künstler auf das trefflichste an sich selbst zu zweifeln verstünde? Allein — wo ist dabei eben jener einfache, geradlinige, naive Verdi geblieben? Unter seinem Namen, ja in seiner menschlich lebendigen Gestalt zweifelt die verzwickte, unstete Natur eines allzu nördlichen Dualisten. Ja, ich fürchte, der Erfolg dieses Buches in Italien ist nicht gerade ein günstiges Zeichen für den Fortschritt des italienischen Geistes in Italien oder gar für einen Triumph Verdis über den Wagnerianismus, sofern dieser ein unsüdliches Behagen am Problematischen bedeutet oder die Vorliebe, selbst das Einfache kompliziert zu sehen. Was aber schlimmer ist: einmal soweit in seiner Selbstschau in Verdi, mußte Werfel auch die andere Hälfte seines Selbst in ihn hineinverpflanzen, als ob sich das ganz von selbst verstünde. So machte er ihn zu einem Helden des Mitleids, offenbar von dem sozialen Empfinden Verdis ausgehend. „Todesstunden, mehr als die Sekunden der Liebe und des Rausches, verhüllten sich in seinen Melodien. Miserere!" ....„„Mitleid mit der Frau! Ja, das ist das Wort für Ihre Musik, Maestro ..."" und er, der Maestro selbst, erzählt von dem Mitleid mit dem „von den Wehen hingestreckten wimmernden Menschenwesen": „„,vielleicht habe ich aus diesem Gefühl zu den unglücklichen Mädchenfiguren gegriffen"" usw.[1]). Sehr vielleicht! ja möglicherweise ist die Kraft des Tragöden gerade ein Hinaussein über das Mitleiden — und wer dürfte das etwa bei einem „Othello" verkennen?

Die andere Gefahr in der freien Darstellung eines großen Menschen ist für den Dichter die: eigene Kleinheit jenem Großen in den Mund zu legen, ihm dies oder jenes zu insinuieren. Fast wäre es überflüssig, dies zu berühren, denn an Sinn und Fähigkeit für das Große fehlt es Werfel wahrhaftig nicht. Leider aber handelt es sich hier gerade um einen großen Musiker, und es läßt sich freilich von einem Dichter nicht verlangen, daß er zugleich einem großen Musiker gewachsen sei. Darum ist es auch kein Wunder, daß er den Meister nur zu oft dilettantisch befangen zeigt. Am beklagenswertesten ist diesbezüglich die Stelle, wo er Verdi ein Urteil über den Tristan (obschon ein flüchtiges, nur nach dem ersten Anschein) zuschreibt, wobei auch eine historische Freiheit mit hineinspielt, die die gebotenen Grenzen bereits überschreitet. Denn daß Verdi erst 1883, knapp vor Wagners Tode, den Tristan (selbst im Klavierauszug) zum erstenmal in Augenschein genommen hätte und auch sonst noch keines der späteren Werke Wagners gekannt haben sollte, entbehrt aller Wahrscheinlichkeit — wenn man z. B. seinem trefflichen Biographen, Gino Monaldi[2]), Glauben schenken will. Hierbei wird Verdi u. a. die Behauptung zugemutet, die Tristan-Harmonik beruhe „zum größten Teil auf dem Effekt der verminderten Septime" (noch dazu im Sinne eines Verlegenheitseffekts wie bei Verdi selbst!)[3]), wo doch bekanntlich, wenn man überhaupt im einzelnen Akkord statt im Gebäude und in der Modulation das Wesentliche suchen will, der Non- und Undezimakkord oder eigentlich -Vorhalt, nebst seinen Verkürzungen zu Septakkorden (die dann allerdings auch vermindert erscheinen mögen), diese Harmonik durchaus beherrscht. Um wenig besser sind die theoretischen Plänkeleien Werfels, die er, gleichsam im Sinne Verdis, allenthalben in die Erzählung einflicht. Und wenn er da z. B. mit dem Wort Bellinis argumentiert: „ein Operntext ist dann gut, wenn er keinen rechten Sinn hat", noch dazu auf Kosten des alten Monteverdi in einer überhaupt überflüssigen und anachronistischen Episode: so sind die Meisterwerke Glucks und Mozarts, aber auch Verdis selbst, dafür nicht eben berufene Zeugen. Denn schließlich ist es ja doch nicht

[1]) S. S. 527 und 239f. des Romans.
[2]) G. Verdi und seine Werke (deutsch von L. Holthof), S. 258. [3]) S. ebenda S. 485.

die Oper, was in der späten Reife Verdis triumphiert, sondern das angeblich rationalistische Musikdrama — wenn auch keineswegs das Wagnerische (was ja heute niemand ernstlich behaupten dürfte). Wagner selbst, der Gegenspieler des Romans, scheint mir dem gegenüber besser gefahren zu sein, wenigstens als Person: die Betonung des Napoleonischen, Suggestiven in seiner Persönlichkeit mutet sympathisch an; aber auch der eine Monolog, der ihm zugeschrieben wird — zusammengelesen (im doppelten Sinne des Wortes) aus verschiedenen Äußerungen des Meisters, gerät nur ganz blaß und eines Meistermunds nicht würdig.

Keine Berufung auf die sog. dichterische Freiheit kann diese Einwände entkräften: denn schreibt man einmal einen historischen Roman, so hat man seine Freiheit an ein Gesetz gebunden; und wer es nicht zu heiligen versteht, der beraubt die geschichtliche Form ihres Sinnes. Gedichtete Historie soll eine gesteigerte Geschichte sein, nicht eine entindividualisierte, der Gegenwart angeg ichene; aber jemehr der Leser dem Verdi dieses Romans näherkommt, desto mehr nähert er sich im Grunde doch nur Werfel und entfernt sich von dem wahren Verdi, ja versperrt sich vielleicht sogar den Weg zu ihm. Denn erwägen wir schließlich, was Werfel zu Verdi außer seiner Ich-Projektion hinzieht: der Eifer gegen den Pessimismus, gegen die „Desperados", welche die Musik Wagners angeblich um sich schart (z. B. Humperdinck), das Entzücken an dem Unmystischen Verdis und an seinem volkstümlichen, gemeinverständlichen Melos: — ist all dies bei dem Dichter des „Spiegelmenschen" und so mancher mystischer, allzu mystischer und „pessimistischer" Lyrik nicht am Ende eine verzweifelte, ganz und gar platonische Liebe?

Albert Wellek.

Zum Tode von Friedrich Rösch

Wer letzten Sommer Friedrich Rösch die Mitgliederversammlung des Allgemeinen Musikvereins mit jugendlicher Frische präsidieren sah, konnte nicht ahnen, daß er wohl schon damals vom Tode gezeichnet war. Obwohl seit langem kein praktischer Musiker mehr, ist er dennoch eine der markantesten deutschen Musikergestalten der Gegenwart gewesen, ein Mann allerdings, dessen Charakterbild in der Geschichte deutschen Musikwesens nicht wenig schwankt. Wer nur einigermaßen und selbst von ferne die Kämpfe erlebt hat, die die von ihm mit Richard Strauß organisierte „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" und der mit ihr verbundenen Tantième-Anstalt heraufbeschwor, Kämpfe, die nicht nur zwischen den Komponisten und dem Verlegerstand einen Keil trieben, sondern auch vielfach die Komponisten untereinander entzweiten, weiß, daß dieser unerbittliche und nicht leicht von Konsequenzen zurückschreckende rastlose Kämpfer auch in die Geschichte des deutschen Musikwesens nicht ganz ohne Wunden eingehen wird, wie er auch sein Ziel keineswegs erreichen konnte, es vielmehr in die Ferne rücken sah. Aber wer auch einmal als Geschichtsschreiber sich mit Rösch zu beschäftigen haben wird, dürfte bald merken, daß er es mit einer ganz seltenen, imponierenden Energiegestalt zu tun hat. Nicht zum wenigsten baute sich das Ganze auf einem grandiosen Mißverständnis zwischen Komponisten und Verlegern auf, an dessen Beseitigung auch heute noch zu arbeiten ist. — Erster Vorsitzender des Allgemeinen Deutschen Musikvereins ist Rösch seit 1919 gewesen und als solcher steht er den deutschen Musikern, soweit sie die Musikfeste besuchten, in lebendigster und eindruckvollster Erinnerung. Es waren keine leichten Jahre, die gärende Zeit mit ihren radikalen Gegensätzen erforderte einen ebenso klugen wie geistesgegenwärtigen Vorsitzenden, der die verschiedensten Arten, eine Versammlung zu leiten, überlegen beherrschte. Und ein solcher Vorsitzender ist Rösch gewesen. Nach dieser Seite hin wird er schwer zu ersetzen sein. Gut denn auch, daß wieder ruhigere Zeiten angebrochen sind. — Von der Universität Jena ist Rösch 1913 zum Ehrendoktor ernannt worden.

Felix Draesekes ist anläßlich seines 90. Geburtstages

weit stärker gedacht worden, als die breitere Öffentlichkeit wissen kann. Vor allem ist seine Sinfonia tragica, neben den Brahmsschen Sinfonien, sicher die bedeutendste deutsche Sinfonie in den letzten 50 Jahren, gewählt worden. Bekannt wurden uns Aufführungen in Dresden unter Mörike, in Weimar unter Prätorius, in Flensburg unter Barth — das für eine kleine Stadt sehr gewagte Unternehmen soll sehr gelungen ausgefallen sein —, nachdem schon letztes Frühjahr

Göhler mit einer Aufführung in Halle vorangegangen war. Aus anderen Städten werden zahlreiche Aufführungen von Klavier- und Kammermusikwerken, Liedern und Chorwerken gemeldet. In Koburg, Draesekes Geburtsort, ist es übrigens zu einer Draeseke-Straße gekommen. Die verdienstvollste Ehrung bestand aber in der Aufführung der Sinfonia comica durch — den Leipziger Sender, jenes Werkes, das Draeseke im Jahr 1912 im Alter von 77 Jahren vollendete und das bis — heute noch im Manuskript vorliegt. Und hier greift man sich, so man das Werk nunmehr kennengelernt hat, an den Kopf und fragt: Wo sind die deutschen Verleger, wo aber vor allem auch die Musikreferenten geblieben, die das Werk bei seiner Uraufführung in Dresden gehört haben? Freilich konnte — und darin liegt die einzige Entschuldigung — dieses ganz einsam dastehende Werk vor dem Kriege wohl überhaupt noch nicht verstanden werden, weil es — und nun kommt das allgemein Bedeutsame — die Romantik in einer Weise überwunden hat, die auch heute noch vom Standpunkte eines ausgereiften modernen, in sich Kunstruhenden werks aus, Zukunftstraum bleibt. Dieses Werk ist, kurz gesagt, etwa was des greisen Verdi Falstaff vorstellt, spiegelt jene weise Heiterkeit des Alters, die mit dem Leben nur noch spielt und auch dort zu leichtem Humor gelangt ist, wo der mit dem Leben und der Kunst noch Kämpfende schwere Probleme sieht. Andererseits zieht aber ein Alter dieser Art auch Dinge in seinen Bereich, die für den Vollkräftigen in ihrer Nebensächlichkeit entweder gar nicht existieren oder nur ärgerlich sich ausnehmen. (Zweiter, Fliegenschnapper-Satz). Und hat man es erlebt, daß eine Sinfonie mit vier schnellen Sätzen geschrieben wurde, dabei jeder individuell verschieden? Daß dieses Werk möglichst bald der Allgemeinheit zugeführt wird, ist eine künstlerische Notwendigkeit in verschiedener Beziehung; denn gerade auch die heranwachsende Musikergeneration muß es kennenlernen. Verwundert werden sie auf eine Kunst stoßen, die ihnen dem Wesen nach von Ferne vorschwebt, wobei wir uns natürlich darüber klar sind, daß auch andere Aufgaben, solche nach der reinen Gefühlsseite hin, zu lösen sind. Und nun: Verleger heraus! Es handelt sich dabei keineswegs in erster Linie um Abtragung einer Ehrenschuld, sondern um Zukunftswerte. — Die Aufführung durch den Leipziger Sender gäbe Anlaß, über die Bedeutung des Rundfunks für die Musik überhaupt zu reden. Das mag ein andermal geschehen, daß aber der Rundfunk in einer wichtigen Angelegenheit die Initiative ergreift, während die alteingesessenen Konzerteinrichtungen versagen, ist eine Frage für sich. Was speziell der Leipziger Sender, dessen musikalische Leitung unter dem trefflichen Kapellmeister A. Szendrei steht, gerade auch in der Erschließung unbekannter Werke von Bedeutung bereits geleistet hat, darf bei dieser Gelegenheit wohl gesagt werden. Wer hat z. B. in Deutschland jemals Dvoráks erste Sinfonie mit einem herrlichen langsamen Satz gehört? Doch wollen wir uns nicht von Draeseke ablenken lassen. Die Aufführung der heiklen, schwierigen Sinfonie stand auf einer bedeutenden Höhe; ich hörte sie zweimal, einmal in der Probe, das zweite Mal mit dem Hörer und war, nach Einstellung des Ohres auf den Radioklang, erstaunt über die sich verstärkende Wirkung des mir nun allerdings einigermaßen vertrauten Werks. Nochmals: Verleger heraus!

Max von Schillings, der Intendant der preußischen Staatsoper

ist fristlos entlassen worden. Es reicht wegen Redaktionsschluß nicht mehr, ausführlich zu der Frage Stellung zu nehmen. Nur so viel: So wenig von Schillings unser Mann ist, es ist bereits ersichtlich, daß er der gleichen Kunstpolitik zum Opfer fallen soll, durch welche die Schreker und Schönberg an erste musikalische Stellungen Preußens gelangten. Dieses Mal dürfte aber der Fall vor dem Forum breitester Kreise zur Behandlung kommen, und da darf bestimmt angenommen werden, daß endlich einmal die vom Standpunkt der deutschen Musik aus unhaltbaren Zustände im preußischen „Musikministerium" eine gründliche Änderung erfahren.

Zum Gedenken des hundertsten Todestages eines berühmten Mozartsängers

Am 13. September waren es 100 Jahre her, daß Luigi Bassi, der erste Darsteller von Mozarts Don Giovanni, gestorben ist. Er wurde 1766 zu Pesaro, der Geburtsstadt Rossinis, geboren, lernte bei Norandini in Sinigaglia und bei Laschi in Florenz und trat erst achtzehnjährig in die berühmte Bondinische Operntruppe ein, die in Prag und Leipzig abwechselnd spielte. Bei der

Prager Erstaufführung von „Figaros Hochzeit" (Dezember 1786) sang er den Grafen Almaviva und gefiel Mozart so gut, daß er ihm die Titelrolle seiner kontraktlich für Bondini zu liefernden Oper, den „Don Giovanni" auf den Leib schrieb. Der unbeschreibliche Erfolg der Prager Uraufführung dieser „Oper aller Opern" in Anwesenheit Mozarts ist allgemein bekannt. Einer unverbürgten, nicht ganz glaubwürdigen Tradition zufolge soll Bassi den Meister bewogen haben, fünfmal den Anfang des berühmten Duettes mit Zerline: „La ci darem la mano" umzukomponieren, bevor es seine endgültige Fassung erhielt.

Als Carl Maria von Weber 26 Jahre später in seiner Eigenschaft als Musikdirektor des Prager Ständischen Theaters den „Don Juan" als seine Benefizvorstellung herausbringen wollte, stellte ihm Bassi gern seine frische Erinnerung an jene glanzvollen Mozarttage und seine eminente Bühnenerfahrung zur Verfügung. Später trat Bassi mit Weber wieder in Dresden in Verbindung.

Bassi war bis 1806 bei der italienischen Oper in Prag geblieben, dann in die Dienste des Fürsten Lobkowitz getreten. 1815 verpflichtete ihn der Opernchef der Königlichen italienischen Oper in Dresden, Francesco Morlacchi, als Regisseur an seine Bühne. Um dieselbe Zeit wurde auch Weber als Organisator und Leiter der deutschen Oper nach Dresden berufen. In dem erbitterten Parteikampf zwischen den Anhängern des deutschen und des italienischen Theaters stand Bassi, obwohl Italiener, treu auf Seite seines alten Freundes Weber und es gelang ihm sogar, den großen Reformator der Oper, der, unwillig über die dominierende Stellung Morlacchis, seinen Posten verlassen wollte, zu halten. Dadurch erwarb er sich, ohne es vielleicht zu ahnen, unvergängliche Verdienste um die deutsche Bühne. 1824 finden wir seinen Namen in einem Konversationshefte Beethovens. „Ein feuriger Italiener" heißt es da von dem schon 58 Jahre alten Manne. Ein Jahr darauf ist Bassi, hochangesehen, in Dresden gestorben. Sein Grabmal ist noch heute erhalten, leider trägt die Inschrift ein falsches Todesdatum (1828).

Bassi war ein bedeutender Sänger und Darsteller, seine Stimme hielt die Mitte zwischen Tenor und Baß und war von heller, reizvoller Klangfarbe. Sein Spiel, namentlich in fein komischen Rollen, soll charmant und bezaubernd gewesen sein, voll lachender Ungezwungenheit, Natürlichkeit und Vielfalt. Noch als alter Mann und fast ohne Stimme verstand er es, durch die süße Technik seines Bel canto, durch die Noblesse seiner Darstellungskunst und durch seine feine Komik das Publikum hinzureißen. Dr. B. Paumgartner.

Verdis „La forza del destino" in Altenburg

Mußte es von den vielen deutschen Opernbühnen, gerade auch den großen,— ausgerechnet Altenburg sein, das ihnen Verdis in Deutschland unbekannten „Fluch des Schicksals" — vielleicht noch schlagender: Schicksalsfluch — zuführen durfte? Denn daß dieses Werk, das vielleicht textlich den deutschen Theaterbesucher nicht ganz befriedigt, seinen Weg machen wird, unterliegt für den keinem Zweifel, der die in ihrer Art allerdings schlagende Aufführung in Altenburg miterlebt hat. Im Verlauf des Abends gerät man immer stärker in den Bann des Italieners, und wer ihn auch aus den bekannten Werken zu kennen glaubt, wird gestehen, in dieser vieraktigen, zwischen Maskenball und Aida stehenden Oper Stücke von neuer Wesensart zu treffen, die er noch nicht kennt, wie die Oper ihren besonderen Charakter hat. Es ist wirkliche Schicksalsmusik, was Verdi aus den starren Tönen, mit denen gleich die Ouvertüre beginnt, im Verlauf des Werkes herausholt; wie er die Töne sowohl in thematischer als auch gewissermaßen ideeller Variation verwendet, ist außerordentlich. Das näher zu zeigen könnte Aufgabe einer besonderen Arbeit sein, wie denn, zu unserem eigenen Nachteil, Verdi viel zu wenig studiert, — nicht aufgeführt — wird. Kommt die Oper in Umlauf, so kann näher auf sie eingegangen werden. Es ist das besondere Verdienst Dr. Göhlers, des Leiters der Altenburger Oper, in Sachen dieses Werkes die Initiative ergriffen zu haben, sein weiteres mit seinem weit über Provinzialverhältnisse hinausgehenden Ensemble eine durchgreifende, von teils weit hergereisten Opernfachleuten hoch anerkannte Aufführung zustande gebracht zu haben. Welche Wohltat, diese gesunden, stählernen Tempi! Ferner besitzt die Bühne in R. Hartmann — nicht identisch mit unserem Mitarbeiter R. Hartmann— einen vorzüglichen Spielleiter. Der Verdi-Tag gehört zu den zahlreichen Ehrentagen dieses Operninstituts.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Der Weg zur Sonne", theatralische Sinfonie von Joan Manén (Landestheater Braunschweig).

„Le Roi", komische Oper von Umberto Giordano (Scala, Mailand).

„Mysterium von der Geburt des Herrn" (nach mittelalterlichen Weihnachtsspielen zusammengestellt von Hans Thörner) von Wilhelm Kempff (Landestheater Stuttgart).

Konzertwerke:

Hans Kleemann: Streichquartett (Berlin, das Hallische Bohnhardt-Quartett).

Kurt Weill: Violinkonzert (Sinfoniekonzert der Dessauer Landeskapelle).

Marinus de Jong: Klavierkonzert (Antwerpen, Maatschappij der Nieuwe Concerten).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Heilig-Land", Bühnenspiel von Hans Stieber (Essen).

„Beatrys", Oper (Mysterienspiel von Landré (Haag).

„Menandra" von Hugo Kaun (Braunschweig, Kiel, Rostock).

Konzertwerke:

Hindemith: Kammermusik Nr. IV (Dessau, unter Franz v. Hoeßlin).

Ernst Roters: „An den Knaben Elis", drei Orchester-Gesänge nach einem Text von Georg Trakl (Berliner Philharmonie).

Keußler: „Die Mutter", Chorwerk (Singakademie Hamburg, anläßlich ihrer 100-Jahrfeier am 25. November).

Theodor Blumer: Klavierquintett (Gera, Morgenfeier im Reuß. Theater).

Ambrosius: 90. Psalm für Soli, Chor und Orchester (Aachen).

— 4. Sinfonie, Violinkonzert, Suite für Bläserquintett (Leipzig).

W. v. Baußnern: Liederkreis nach Gedichten von Rudolf G. Binding (Berlin, Wilh. Guttmann).

Ernst Levy: 5. Sinfonie für Violine, Trompete und großes Orchester (Winterthur).

Georg Kosa: Streichquartett in einem Satze, Paul Hungar: Sonate G-Dur für Violine und Klavier op. 10 (Leipzig, s. u. Konzert u. Oper).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Die technische Mechanisierung des modernen Pianistentums, die Ideenlosigkeit und Gleichförmigkeit der Konzertprogramme erlaubt, ja verlangt in einem Referat über Klavierabende die gedrängteste Auswahl im Hinblick auf neue oder selten gehörte Werke, geistig durchdachte Programme, herauszuhebende echte neue Talente. Man wird hier also von Beethoven- oder Chopin-Abenden, von gemischten „Standwerk"-Programmen solange nichts lesen, als die mehr oder weniger großen „Kanonen" des Klaviers der sicheren „Cassa" altbewährter Standwerke und Komponisten den Idealismus ihres, sie als erste Pianisten doppelt verpflichtenden Eintretens für Neues oder selten Gehörtes zum Opfer bringen. Es ist nicht wahr, daß das Publikum der Klavierabende „nichts Neues hören will". Man soll es nur gut auswählen und an die rechte Stelle setzen, wozu denn freilich Literaturkenntnis, Fleiß und Studium gehört. — In dem heutigen entsetzlichen Einerlei der Klavierabend-Programme muß man eigentlich schon dankbar sein, einmal weniger bekannten Dingen, wie Regers tiefelegischem Präludium und Fuge für die linke Hand (Maria Nitsche-Weimar), Debussys entzückender „Suite Bergamasque" von 1890 (Paquita Hagemeyer-Wien) und selten gehörten Nummern aus dem zweiten Heft seiner 24 Préludes (Alexander Borowsky), dem vornehmen spanischen Meister eines in Rythmus und Melodik nationalen, in Kultur, Stil und Farbe französisch gebildeten Impressionismus de Falla (Myra Heß) oder einer Gruppe moderner Russen (Lambrino, Borowsky, Fanny Weiland: Scriábin, Prokofieff) zu begegnen, wobei es denn interessant zu beobachten ist, welch' kolossale innere Entwicklung Scriabin von einer ekstatischen Chopin-Nachfolge zu einer Art neuropathisch überreizsamen und überfeinerten russischen „Expressionismus" genommen hat, wie nüchtern und undichterisch ihm gegenüber der namentlich rhythmisch überaus witzige und amüsante Prokofieff als echtes Kind unsres entseelten und revolutionären Maschinenzeitalters („Joccatä") wirkt, und wie die Zeit der „symphonischen Klavierdichtungen" nach-Lisztschen rein virtuos-brillanten Effekt-Stils — Balakireffs „Islamey-Phantasie" — doch wohl bereits vorbei ist. Die einzige Neuheit, eine richtige „Uraufführung" — freilich wohl lediglich als persönliche Widmung — brachten die Genfer „Zweiklavierigen" Georges Perret und Adrian Calame: drei kleine, hübsch und sinnig gear-

beitete Klavierpastelle älteren nachromantischen Stils für den Salon, „Dorfszenen“, des Engländers Templeton-Strong mit einer Lenauschen ungarischen „Dorfschenke“ als effektvollem und feurigem Abschluß.

Hinter dem strahlenden Lichtkreis der großen „Kanonen“ entdeckte ich einige wenige echte und teilweise neue Klaviertalente. Alle Kolleginnen weit überragend die junge Russin Fanny Weiland (Berlin), ein als Schumannspielerin zu einer „neuen Fanny Davies“ herangereiftes ursprüngliches, rassiges konzertpianistisches Talent von ungewöhnlichem Reichtum, das schon heute in der allerersten Reihe unserer jungen Pianistinnen steht. Eine wirkliche Überraschung auch die angelsächsisch etwas kühle, doch geistig, musikalisch und technisch hochstehende, klug und fein aufbauende, gliedernde und phrasierende Myra Hess, eine junge Konzertpianistin von erstem Rang, die nicht nur Bach, Brahms und César Franck (endlich einmal die schöne, Schumannisch-romantisch schwärmende Prélude, Air et Finale!), sondern auch die Impressionisten Debussy und de Falla gesund und in einem gewissen „großen“, unsentimentalen Stil zu spielen weiß, dann — der feinnervige Lyriker kerndeutscher Art und bedachtsamer Träumer von pianistischer Kultur und virtuoser, fast überlockerer Technik Willy Hülser (Düsseldorf), ein Schüler Dohnányis und Pauers. Schöne Hoffnungen zwei junge Talente, die noch etwas blasse und zartgeistige, in Regers Bachvariationen aber zu respektabler Höhe emporgesteigerte Paquita Hagemeyer (Wien) und der jugendliche Gerhart Münch (Dresden). Glänzend geölte „stählerne Maschinen“ der trocken-solide und robuste Pole Max Kotlarsky — sehr amerikanisch wirkend — und die beiden Genfer Zweiflügler Perret-Calame von exaktester Präzision im Zusammenspiel, feurigem Temperament, nerviger Rhythmik, virtuoser Technik und französischem, also alles, leider auch Brahms, durchaus aufs Brillant-Virtuose und Effektvolle hinausspielenden Vortrag. W. N.

LEIPZIG. In den letzten Wochen waren hier eine ganze Reihe Kammermusik-Erstaufführungen junger und jüngster Komponisten zu hören, die eine recht unterhaltende Übersicht über die verschiedenen Stilkreise des modernen Schaffens gewährten. Das Sich-Festlegen auf eine, modernste Stilrichtung scheint endgültig überwunden zu sein; jeder treibt sein Spiel nach eigenem Gusto, so gut er's eben kann und befindet sich wohl dabei. So ist Hermann Ambrosius' Suite H-Moll op. 53 für Bläserquintett — sie kam an einem Abend der trefflich spielenden Gewandhaus-Bläservereinigung zur Uraufführung — ein frisches Unterhaltungswerkchen, in dem Witz, Prägnanz und Einfall in recht glücklicher Weise ineinanderspielen. Am gelungensten ist die feurige Gigue. Einige trockene Partien nahm man mit in Kauf. Eine am gleichen Abend erklungene Flötensonate des jungen Günther Raphael nahm durch ihre musikantischen Qualitäten für sich ein, das Profil an dem von der Romantik herkommenden Werke, vermißt man noch. Das endlose Klaviersextett op. 38 von Hans Bullerian, das den Beschluß bildete, fängt als Klangwunder an, bald aber sind die Klänge verduftet, der spiritus fängt auch an auszugehen, und man landet zuletzt in einer Gähnen verursachenden Öde und Leere. — Ein nach anderer Seite hin ebenfalls völlige Leere bekundendes Werk ist die Klavier-Violinsonate op. 20 des Stuttgarters Hermann Reutter, eines 25jährigen Komponisten, der mit Max Menge, dem Geiger, sein Werk selbst vortrug. Reutter, ohne jede Tradition und Kultur, hat sich dem sterilen Mechanismus der radikalen Moderne hingegeben, es kommt zu einem inhaltslosen, rhythmisch organisierten Lärm, dessen kraftvortäuschendes Gebahren eine triviale Seele zu verhüllen sucht (langsamer Satz). Interessant übrigens der Vergleich mit der zuvor gespielten Sonate op. 11 für die gleichen Instrumente von Hindemith, der das Werk auch etwa mit 25 Jahren geschrieben haben dürfte. Welche Qualitäten dagegen, auf Grund eines wirklichen Studiums (Brahms, Beethoven). Schade, daß man vom früheren Hindemith so wenig mehr hört. — Im Anschluß daran sei die hier ebenfalls zum ersten Male gehörte E-Moll-Sonate für Violine und Klavier von Kurt Thomas erwähnt, die man an dem Sonaten-Abend von Hans Mlynarszyk (Violine) und Fritz Weitzmann — übrigens zwei echte Musikanten — hörte. Diese Sonate klingt in manchem noch zu konstruiert, mehr thematische Arbeit als thematische Erfindung; ein scherzoartiger Satz ist aber recht hübsch. Eine ebenda uraufgeführte Sonate G-Dur von Paul Hungar kommt von Brahms her, enthält aber im letzten Satz graziöse Elemente, die wir dem Autor nicht zugetraut hätten.

Die hiesige Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik hatte sich dieses Jahr wieder das etwas roh klingende temperamentvolle Budapester Streichquartett verschrieben, das als Sensation des Abends drei Stücke für Streichquartett von Strawinski brachten, Clownerien, dem Geiste jener Heiterkeit entsprungen, die wir etwa bei Marc Twain oder, in der Folge, in amerikanischen Groteskfilmen antreffen. Nur im dritten Stück (einem langsamen Satz) wird die Sache fatal, hier will Strawinski Seele haben und da liegt der Fisch ohne weiteres auf dem Trockenen. Ein besonderer Spaß war übrigens das in tödlichem Ernste lauschende Publikum. Ein uraufgeführtes Streichquartett von Georg Kosa, einem Schüler Bartoks, setzte durch seine fast traditionelle Bravheit in Verwunderung; diese Töne hört man bei Debussy,

dessen ganz famoses Streichquartett op. 10 zu Anfang gespielt wurde, viel besser und reiner.

Hermann Zilchers Marienlieder für Sopran und Streichquartett, an einem Gewandhaus-Kammermusikabend zur Aufführung gebracht, sind ihrer lyrischen Qualität nach ein ganz bedeutendes Werk. Ein Zyklus von elf Liedern, z. T. nach mittelalterlichen Texten, verherrlichen in oft wunderbarer Zartheit und Keuschheit das Leben Mariä von der Geburt bis zum Tode Christi. Schade, daß, wo der Text seelisch tiefer oder ins Große geht, vor allem der Ausdruck tiefsten Schmerzes einbezogen ist, bei Zilcher eine Überspannung eintritt, die gelegentlich, wozu freilich die Sängerin Maria Pos-Carloforti noch durch Forcieren beitrug, bis an Hysterie grenzt. In dem Kreise zarter Lyrik, in dem Zilcher heimisch ist, gibt er aber dann wirkliche Liedperlen. Der Komponist konnte für einen sehr warmen Beifall danken.

Die wie im Vorjahre wieder stattfindenden Philharmonischen Konzerte in der Alberthalle, dienen mit volkstümlichen Programmen breitesten Kreisen. Im ersten Konzert wurde unter Laber sehr schön Bach, Beethoven usw. musiziert, im zweiten dagegen unter Walter Stöver vermißte man bei aller Frische die nötige Präzision, das Orchester ließ sich gehen. Im übrigen besteht bis jetzt kein Anlaß, auf diese Konzerte näher einzugehen.

Einen tiefgehenden Eindruck hinterließ die Totensonntagsfeier unter Leitung Günther Ramins. Lauter Werke von S. Bach, darunter die Solokantaten: „Mein Herze schwimmt in Blut" und „Ich will den Kreuzstab", kamen unter Mitwirkung von Ilse Helling-Rosenthal, Dr. Wolfgang Zeuner-Rosenthal, Konzertmeister Karl Münch und einem erlesenen Kammerorchester zu Gehör.

W. Weismann.

Im zweiten der von Scherchen geleiteten Sinfonie-Konzerte kam es zur sehr erfolgreichen Uraufführung des Violinkonzerts G-moll op. 53 von H. Ambrosius, gespielt von G. Havemann. Man steht hier formal einem ganz Neuen gegenüber, statt Konzertanlage treffen wir die sechssätzige Suitenform zur Zeit Bachs, die einzelnen Sätze sind dementsprechend kurz, wie denn auch Ambrosius die knappe Form des 18. Jahrhunderts bevorzugt. Trotz Übernahme der früheren Suitensätze (Ouvertüre, Courante, Sarabande usw. bis zur Gigue), ihres Rhythmus usw. kann indessen von Archaisieren kaum die Rede sein, es geht scharf zeitgenössisch zu, elementare Rhythmen werden fast à la Strawinski ausgespielt, eigentliche Entwicklung findet nicht statt, dagegen erlebt man Überraschungen verschiedenster Art, gerade auch plötzlich stürmende Schlüsse. Die schöne Sarabande hat etwas von einer Opernszene, die Wirkung der schnellen Sätze ist noch vielfach befremdend, und es wird sich erst zeigen müssen, ob sich diese Art Konzert, die dem Solisten außer manchen dankbaren Aufgaben auch untergeordnete gibt, sich durchbeißt. Jedenfalls handelt es sich um etwas Neues von Wert. Ein weiteres Verdienst des Abends bestand in dem Vortrag von Regers Serenade, die seit ihrer ersten Aufführung vor dem Krieg hier nicht mehr gehört worden ist. Wie schön ist das Werk unterdessen „geworden", welch fromme reine Töne hört man heute, nach all der wüsten Zeit, aus ihm! Es ist insofern echtester Reger, als es nicht im mindesten mehr geben will als Reger hat; aber man muß still zuhören können, wie auf eine stark inspirierte Aufführung — und eine solche bot Scherchen wie ganz selten — nötig ist.

Von weiteren Konzerten kommt hier nicht viel in Betracht. Über Straußens Klavierwerk braucht kein weiteres Wort mehr verloren werden. Hingegen fesselte der dieses Mal weit glänzender gegebene Zarathustra — Gewandhauskonzert — stärker als letztes Jahr. Angelegentlichst hingewiesen sei auf den Baritonisten A. Paulus in seinen Vorträgen deutscher Lieder des 17. Jahrhunderts (Mosersche Sammlung). So etwas Gesundes, Starkes und Durchgreifendes hört man selten genug auf diesem Gebiet, besonders wenn noch ein Pauer am Klavier sitzt. Etwas Besonderes bot auch Prof. Hofmanns Universitätskirchenchor mit dem kleinen Oratorium „Die Auferweckung des armen Lazarus" von dem Bückeburger Bach (1732—95) auf einen sprachlich gewollt musikalischen Text Herders. Es sind einige gute Brocken drin, so gleich der ganze Anfang, dann kommt's aber auch zu einigen Mißgriffen, hinreißend und überzeugend wirkt dieser Bach überhaupt nicht. Als Schuberts jugendliche G-Dur-Messe zu klingen anfing, gab's bei allen Bedenken, die gemacht werden können, die Versetzung ins Genieland. Hofmanns Aufführungen berühren mich in ihrer gesunden Frische, fern von allem Gewollten, immer wieder höchst angenehm; dabei immer die glückliche Hand, tüchtige, ebenfalls unverkünstelte Solisten zu finden. A. H.

Daß der altbekannte Leipziger Lehrer-Gesangverein in Günther Ramin einen trefflichen Führer gefunden hat, erweist sich immer mehr. Das Herbstkonzert bot eine wertvolle Vortragsfolge mit Chören von Rob. Volkmann, Schubert, Schumann, u. a. Wilhelm Bergers prächtigen, leider viel zu wenig bekannten Chor „An den Schlaf", sowie eine Auslese altdeutscher Lieder in neuer Bearbeitung. Von einem derartig disziplinierten und gutgeleiteten Chor solche reine a-cappella-Kompositionen zu hören, ist eine Freude. Lothar Köhnke.

Motette in der Thomaskirche.

6. u. 13. November. Orgel: Buxtehude, Ciaconna E-Moll. Lübeck, Phantasie über den Choral: „Ich rufe zu dir!" Chor: Johann Christoph Bach, „Herr nun lässest Du . . ." (zweichör. Motette,

Erstauff.) und Ph. Dulichius, „Da pacem, Gloria, Christus humiliavit“ und „Deus miseratur“ aus den Centurien (8st.).

21. November: Motetten von Joh. Brahms.

DRESDEN. In einer Stadt wie der unsern, in der die Oper faßt ausschließlich das musikalische Leben beherrscht und außer ihr eientlich nur noch die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle einen ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht darstellen, bedeutet die Aufführung eines großen Chorwerks überhaupt und eines neueren insbesondere ein Ereignis. Zudem fällt hier die Zersplitterung in den Chorverhältnissen noch ins Gewicht und die Unsicherheit des Bestehens eines von der Oper unabhängigen zweiten größeren Orchesterkörpers, wie es das Philharmonische Orchester ist. Da bedeutet es denn also schon eine künstlerische Tat, daß Karl Maria Pembaur mit seinem durch Mitglieder des Opernchors verstärkten Sinfoniechor Hermann Suters „Le Laudi“ in der Neustädter Dreikönigs-Kirche zur Aufführung brachte. Bei den gegenwärtigen wirtschaftlichen Verhältnissen überdies auch ein finanzielles Wagnis! Aber der künstlerische Erfolg rechtfertigte jedenfalls die Wahl des Werkes. Nicht, daß gerade eine eigenstarke schöpferische Potenz aus ihm zu uns spräche, zeigt es doch stellenweise überzeugenden Ausdruckswillen eines ernsten, gediegenen und idealerfüllten Musikers. Das Werk des Schweizer Komponisten, das textlich auf dem Sonnengesang des heiligen Franziskus von Assisi fußt, den der Dichter im Alter noch um zwei Strophen vom Tod und Sterben erweiterte, ist in Kantatenform gehalten und kulminiert in der fünften der neun Laudes. Dieser Lobgesang auf die Macht des Feuers ist ein Satz von zwingender Einheit Kraft und Größe der musikalischen Konzeption. In den Sologesängen spricht der Komponist im allgemeinen nicht mit der gleichen Ausdruckskraft wie in den Chören zu dem Hörer, gewinnt aber im dafür für den orchestralen Teil reiche tonmalerische Anregungen aus den in einem alten latinisiert-italienischen Idiom deklamierten Gesängen. Jedenfalls als Ganzes betrachtet besteht das Werk, das übrigens schon in den pantheistischen Gedankengängen auf überkonfessioneller Grundlage ruht, sehr ehrenvoll. Karl M. Pembaur, dem, wie gesagt, die Aufführung zu danken war, beging kurze Zeit darauf das Jubiläum seines 25jährigen Wirkens in Dresden mit einem Festkonzert, in dem er dieses insoweit veranschaulichte, als es sich in dem als Chordirigent in der Oper und Kirche wie im Konzertsaal erschöpft. Unter seinem Dirigentenstab versammelte er nicht weniger als acht Chorverbände, die er gegenwärtig leitet, und man mußte, als er sie in einem Gesamtchor von gegen 500 Stimmen am Schlusse vereinigte, auf den Gedanken kommen, wie nutzbringend es wohl sein würde, wenn er sie gegebenenfalls als solchen zu großen chorischen Aufführungen verwenden könnte! In dem in Rede stehenden Konzert traten nacheinander auf: der Singechor der kathol. Hofkirche, der Sinfoniechor, die (neugegründete) Vokalkapelle, die Dresdner Liedertafel, deren Damenchor, die Chorschule (der Oper), die Kapellknaben der kathol. Hofkirche und lasr not least — der von Weber (1817) begründete Opernchor. — Fast gleichzeitig mit Karl Pembaur feierte Otto Winter, der Leiter des von ihm ins Leben gerufenen Madrigalchors, sein 25jähriges Dirigenten-Jubiläum mit einem Festkonzert seiner kleinen erlesenen Sängerschar. Pflegt er mit dieser, wie schon der Name besagt, vornehmlich den Madrigalgesang, so gleichzeitig auch die des mehrstimmigen weltlichen Chorlieds, während Pembaur mit seiner Vokalkapelle in erster Linie Meisterwerke des altklassischen Kirchgesanges aufführt. Beide Chöre sind entsprechend der Schwierigkeit ihrer Aufgaben ausschließlich aus musikalisch und solistisch geschulten Damen und Herren gebildet und ergänzen sich gewissermaßen in ihren künstlerischem Wirken.

O. Schmid.

Ein Konzert in der Lukaskirche zugunsten der Heinr.-Schütz-Gesellschaft vermittelte neben zwei Orgelwerken von Scheidt und G. Gabrieli zwei der kleinen geistlichen Konzerte sowie sechs a-cappella-Chöre von Schütz. Ausführende: Adele Reißenberger-Umbing (Sopran), Paul Höpner (Orgel) und der Schütz-Chor unter Max R. Albrecht. — Unter Leitung von Dr. Quaas wurde am 2. Okt. eine musikalische Volksbücherei eröffnet, die der städt. Lesehalle angegliedert ist.

NÜRNBERG. Unter dem Titel „von Dufay bis Reger“ veranstaltete hier der Neue Chorverein (Leiter: Anton Hardörfer) in der St. Sebalduskirche ein sehr schön ausgeführtes Chorkonzert, das gegen Ende des Jahres in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche zu Berlin seine Wiederholung erfahren soll.

WEISSENFELS. Der hiesige Lehrergesangverein brachte am Totensonntag in der Marienkirche mit Martha Adam aus Leipzig als Solistin unter Leitung von Kapellmeister Oswald Stamm eine Aufführung des Requiems von Hugo Kaun. Vorher sang die Solistin die Solokantate „Schlage doch, gewünschte Stunde“ von J. S. Bach.

Weitere Berichte siehe Seite 754.

AUSLAND:

BOLOGNA. Die heurige Opernsaison am hiesigen Teatro Comunale wurde in festlicher Weise mit „Siegfried“ eröffnet. Damit bekundete Bologna die Absicht, seine traditionelle Pflege der Musik Wagners, den es mit Stolz zu

seinen Ehrenbürgern zählt, fortzusetzen. Zur Leitung dieser Aufführung war kein geringerer als Antonio Guarnieri berufen worden, der heute mit vollem Recht als einer der bedeutendsten Dirigenten gilt. Man kann nicht genug staunen, was dieser Künstler aus dem Orchester herauszuholen imstande ist, das zwar sehr gute Elemente aufweist, dem aber das Werk, das hier seit 20 Jahren nicht aufgeführt wurde, fast vollständig unbekannt war. Dennoch gab es vielfach den richtigen Klang des Wagnerischen Orchesters, das seinen starken Zauber auch hier nicht verfehlte. Die beste Bühnenleistung bot der Mime des Giuseppe Nessi, einem hochintelligenten Künstler, der in gesanglicher und schauspielerischer Hinsicht den besten deutschen Sängern dieser überaus schwierigen Rolle um nichts nachsteht. Fast alle übrigen Sänger boten abgerundete Leistungen, dazu eine würdige Bühnenleitung. Alles in allem eine sehr beachtenswerte Aufführung, die den lebhaften Beifall des andächtig lauschenden Publikums vollauf verdiente. Georg Friedrich Winternitz.

BUDAPEST. Der Budapester Mozart-Verein hielt unlängst seinen ersten Kulturabend ab. Zum Anfang sprach Dr. Georg Bârdos über die Kulturbestrebungen des neugegründeten Vereins, der im Sinn habe, ein ungarisches Salzburg zu schaffen. Alsdann folgte ein Mozartvortrag von Géza Perényi, dem Vereinsdirigenten. Die Aufführung verschiedener Mozartwerke bildete den Beschluß. J. Fligl.

HABANA. In der verflossenen Saison gab es eine Reihe sehr schöner Konzerte. Backhaus, der auch für nächstes Jahr wieder engagiert ist und Brailowsky überragten aber alle. Beide solche Gegensätze, daß es schwer ist, einem die Krone zu geben: Backhaus rein, klar, abgeklärt und dabei doch temperamentvoll; der junge kranke Russe ganz Leidenschaft, der beste Chopinspieler, den ich je gehört habe. Das Spiel von Backhaus war aber doch wohl das Schönere. — Ein philharmonisches Orchester haben wir jetzt auch. Ein junger, spanischer Dirigent hat unter unglaublichen Schwierigkeiten mit mehr als mittelmäßigen Musikern in dem einen Jahr des Bestehens einfach Wunder geleistet. Vor kurzem spielten sie unter Mithilfe deutscher Musiker Beethovens Sechste so gut, daß alles starr war. — G. Becker.

PARIS. Hier wurde unter dem Titel „Orchestre Philharmonique" ein Unternehmen ins Leben gerufen, das den Zweck hat, auswärtige Künstler und Dirigenten im Rahmen großer Orchesterkonzerte in Paris einzuführen, um damit einen Austausch französischer und auswärtiger Dirigenten anzubahnen. In Deutschland haben sich u. a. Abendroth, Kleiber, Schneevoigt, Nilius bereit erklärt, 1925/26 in Paris zu dirigieren.

PRAG. Hans Gâls Oper „Die heilige Ente" kommt am Prager deutschen Theater demnächst zur tschechoslowakischen Uraufführung.

Im ersten philharmonischen Konzerte des Prager deutschen Theaterorchesters gelangte unter Alexander Zemlinsky die nachgelassene G-Moll-Ouvertüre von Anton Bruckner zur Erstaufführung.

In einem Konzerte der Prager tschechischen Sektion des Vereins für moderne Musik gelangte ein Streichquartett des Polen Szymanowsky und des urwüchsigen Ungarn Zoltan Kodâly zur Erstaufführung.

In Prag hat sich eine neue deutsche Vokalquartett-Vereinigung unter der musikalischen Führung Dr. Karl Nowacks gebildet, die sich die Pflege der geistlichen Musik zum Ziele gesetzt hat und vor allem der Kunst Bachs und Händels dienen will.

Tschechischer Chauvinismus im Konzertsaale: Bei dem Prager Konzerte des dänischen Heldentenors Lauritz Melchior inszenierten tschechische Heißsporne durch Zurufe an den Künstler, tschechisch zu singen, einen Konzertskandal und veranlaßten den Sänger, seinen Gesangsvortrag abzubrechen. Und dies auf dem Boden eines internationalen Konzertsaales und nur deswegen, weil der Künstler die „Kühnheit" hatte, auf deutsch zu singen! —ek.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das Eisenacher Bachfest.

Der Eisenacher Bachverein veranstaltete vom 16.—18. Oktober unter der Leitung Conrad Freyses sein erstes Bachfest. Die Absicht und das Ergebnis der Veranstaltung war es, ein Bild der Zeit Bachs zu geben, reiner und unverfälschter wird man den Begriff des Barock wohl selten veranschaulicht bekommen, als es auf dem Eisenacher Bachfest geschah. Das Fest begann mit einem Orgelabend, bei dem der Eisenacher Paul Hopf spielte. Emmy Neiendorff-Dessau sang die sechs inbrünstigen „Geistlichen Lieder". Am zweiten Festabend gelangte u. a. die Cantate „Es erhub sich ein Streit", die vor genau 250 Jahren an derselben Stelle ihre Uraufführung erlebte, wieder zur Aufführung, ferner das „Magnificat". Es folgte eine Morgenfeier für Kammermusik, die Werke von Aichinger, Schütz, Schein, Buxtehude, Händel und Bach brachte. Das vierte und letzte Konzert vermittelte Werke der Söhne Bachs, Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich und Johann Christian Bach. Den jubelnd heiteren Abschluß der Veranstaltung bildete die „Bauernkantate". Von

Solisten seien genannt Ramin (Klavier und Cembalo), Bockelmann (Baß), Erna Piltz (Sopran), Edith v. Voigtländer (Violine), Steinmann (Cello). Glänzend und durchfeilt die Leistungen des Kuhnschen Frauenchors. Conrad Freyses Bachfest, Lebendigmachung einer versunkenen großen Epoche des Klangs, ist eine Tat und ein Verdienst.

Kurt Miethke.

Kieler Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft.

Unter den musikalischen Veranstaltungen der diesjährigen „Kieler Herbstwoche" hatte die Oper das zahlenmäßige Übergewicht. Ausgezeichnete Aufführungen der „Zauberflöte" und der „Meistersinger", noch gehoben durch hervorragende Gäste (Zottmayer, v. Scheidt, Henke, Knote, Sabine Mayen) bildeten guten Eingang und festliches Ende. Dazwischen lagen „Mänandra" von H. Kaun worüber gesondert berichtet ist, und ein weiterer Abend, auf den sich das kritische Interesse teils von weither konzentrierte: Am 7. November erfolgten die deutschen Uraufführungen von „Mavra", Opéra bouffe in einem Akt von Strawinski und „Isabella und Pantalon", komische Oper in zwei Akten von Roland Manuel. Die mehr als anspruchslose Handlung der „Maora" ist die: Die Tochter Parascha präsentiert ihrer Mutter und der gerade anwesenden Nachbarin als Ersatz für die gute, alte verstorbene Köchin ihren als Köchin verkleideten Geliebten, den Husaren. Dieser erweckt Vertrauen und wird in Dienst genommen. Die Gelegenheit, daß die Frauen zur Stadt gingen, benutzt der Husar, um sich zu rasieren. Hierbei treffen ihn die unverhofft nochmals eintretenden Frauen. Tableau! Aus!! Strawinskis Musik wirkt zunächst durch die rasch vorwärtstreibende Kraft des Rhythmus. Russisches Volkslied und Volkstanz haben das melodisch-thematische Material stark beeinflußt. Überraschenderweise kann man hinsichtlich der Führung der Singstimme tatsächlich von melodischen Bildungen sprechen. Der Husar hat gar einen arienartigen, „dankbaren" Liebeshymnus vorzutragen. Die Musik im Orchester geht ihre eignen Wege. Unter Verzicht auf alle Stimmungsmalerei, durchaus unromantisch, zu aphoristischer Kürze zuspitzend, ist der Komponist bemüht, die seelischen Spannungen zwischen den Personen des Spielers unpersönlich, sozusagen abstrakt in Rhythmus und Dynamik umzusetzen. Die vorzüglich gelungene Aufführung verhalf dem Werk zu einem starken und unbestrittenen Erfolg.

„Isabella und Pantalon" ist ein leichtgeschürztes Spiel nach Art der Commedia del Arte, deren typische Figuren in allerhand Liebesbeziehungen durcheinandergewirbelt werden. Die Musik ist französisch, d. h. voll Esprit und Schmiß, elegant und klar im Satz und Formbau der Arien, Serenaden und Ensembles; vor allem aber glänzend und prickelnd instrumentiert. Ein hübscher Einfall: in dem sinfonischen Vorspiel flitzen die Figuren in persona vor dem geschlossenen Vorhang vorbei, wenn sie im Orchester ihr erstes Signalement erhalten.

Die Kapellmeister R. Richter und St. Strasser, sowie Generalintendant Hartmann und Oberregisseur Schlenker haben durchweg Vorzügliches geleistet. Hervorzuheben ist Wagemut und Tatkraft der Theaterleitung, die in einer Woche mit drei Uraufführungen hervortrat. Daß freilich die drei Werke bereits wieder vom Spielplan abgesetzt werden, ist „aus inneren Gründen" weder überraschend — noch bedauerlich!

Das Sinfoniekonzert brachte unter Generalmusikdirektor Fritz Stein Beethovens „Neunte" in groß angelegter Wiedergabe. Voran gingen von H. Kaminski der 69. Psalm für achtstimmigen Chor, Tenorsolo (W. Graarud, Berlin) und Orchester, sowie als Uraufführung desselben „Magnificat" für Sopransolo (Eva Bruhn), Bratschensolo, Orchester und Chor. Ganz fraglos lagen hier die musikalischen Höhepunkte und eigentlichen Bereicherungen, die die Woche brachte. Der machtvoll geschlossene Psalm ist aus Aufführungen anderen Ortes bereits bekannt (Uraufführung: 51. Tonkünstlerfest zu Nürnberg). Wie hier des Komponisten tiefgründige Einstellung zu religiösen Fragen und kultischen Dingen zu Offenbarungen von ungeheurer Wucht, zu geradezu fanatischem Bekenntnis führt — wobei in Stimmführung und Klangwirkung des Chores durchaus neue Wege beschritten werden — so hat Kaminski auch im Magnificat etwas Neuartiges geschaffen. Und zwar dadurch, daß zum erstenmal das „Loblied der Maria" in unmittelbaren „transzendent-dramatischen" (Kaminski) Zusammenhang mit der „Verkündigung" gebracht ist. So erfährt mit dem Text zugleich die Musik eine innere Vertiefung und seelische Begründung. Ihr innigbeglückter Ausdruck ist unmittelbar ergreifend; dies um so nachhaltiger, wenn Eva Bruhn-Essen das schwierigere Sopransolo singt. Der anwesende Komponist wurde lebhaft gefeiert. Er darf Fritz Stein, dem Oratorien-Verein und dem Städt. Orchester dankbar sein für die ausgezeichnete Wiedergabe der beiden schweren Werke. — Im Zusammenhang mit der Herbstwoche stand ein Orgelkonzert von Oscar Deffner u. a. mit neueren Sachen von R. Oppel (Kiel), O. Schoeck und A. Landmann.

P. B.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Dr. A. Moll aus Hamburg wurde von der Regierung beauftragt mit einem Fortbildungskursus im Singen und Sprechen für Lehrer(innen) aus Altona, Wandsbek und Umgegend. Zwei Lichtbildervor-

träge, in denen der Vortragende sein umfangreiches Bilderwerk und seine beweglichen Schattenbilder zeigte, welche das ganze Gebiet über Stimme und Sprache trefflich veranschaulichten, leiteten den Kursus ein. Zur Teilnahme haben sich 106 Lehrkräfte gemeldet, es laufen mehrere Kurse neben- und nacheinander, der letzte schließt zu Ostern.

Das Jenaer Konservatorium (Direktor Prof. Willy Eickemeyer) hatte laut Jahresbericht eine Jahresfrequenz von 321 Schülern. Die Orchesterschule übernahm Walter Hansmann-Erfurt, die Theaterschule Prisca Aich vom Deutschen Nationaltheater Weimar. In Vortragsabenden und Konzerten bestanden Schüler verschiedenster Stufen vor Publikum und Kritik. Die Stadt Jena gewährte neun Freistellen.

Der Provinzialverband Rheinland vom Reichsverb. d. T. u. M. hielt in der Kölner Universität eine dreitägige musikpädagogische Tagung ab.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

An der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien wurde — wohl ein Ergebnis des Johann-Strauß-Festes — eine Klasse für klassische Operette errichtet. Leiter ist Kapellmeister Hilzer vom Wiener Carltheater.

Schon seit einiger Zeit liegen der Jahresbericht 1924 sowie die Mitteilungen des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands e. V. vor und können durch Berlin W 57, Blumenthalstr. 17 bezogen werden. Wir weisen hiermit nachdrücklichst auf die hart für die Berufsinteressen des konzertierenden Künstlers kämpfende Organisation hin.

Die diesjährige Hauptversammlung der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft wurde am 14. November in Zürich abgehalten. Im Mittelpunkt der Tagung stand Prof. Dr. Peter Wagners Vortrag über „Morgen- und Abendland in der Musikgeschichte".

PREISAUSSCHREIBEN

Die „National Association of Harpenists (315 West 79th Street) New York City), hat ein internationales Preisausschreiben erlassen, und zwar für eine Kammerkomposition, in der die Harfe vorkommt. Preis: 1000 $. Einsendungstermin: 15. Dezember 1926.

Ein weiteres internationales Preisausschreiben erläßt Philadelphia aus Anlaß der Feier des 50. Jahrestags ihrer Unabhängigkeit. Preisgekrönt werden: Die beste Oper mit 3000 $, die beste Sinfonie mit 2000 $, die beste Ballettmusik mit 2000 $, und der beste a-cappella-Chor mit 500 $. Etwaige Texte müssen in englischer Sprache geschrieben sein. Die Oper muß bis zum 1. März, die übrigen Arbeiten bis 1. April 1926 an die Adresse des Organisten der St.-Clemens-Kirche in Philadelphia, Mr. Henri S. Frey, unter einem Motto und mit einem verschlossenen Briefumschlag, der die genaue Anschrift enthält, eingereicht werden. Die Bekanntgabe der Sieger erfolgt im Mai 1926. Das Ausschreiben beansprucht für die Preise nur das Erstaufführungsrecht.

PERSÖNLICHES

Bei der Verleihung der diesjährigen tschechoslowakischen Staatspreise für Musik sind die deutschen Tondichter und nachschaffenden Künstler selbstverständlich wieder übergangen worden; prämiiert wurden die Komponisten Janáček und Suk sowie der Geiger Hofmann. ek.

Georg Schneevoigt, dem Düsseldorfer Dirigenten, wurde vom König von Schweden das Kommandeurkreuz des norwegischen Olaf-Ordens verliehen.

Die Dresdener Professoren Otto Schmid und Otto Richter bringen zur Kenntnis, daß sie dem Direktorium der Heinr.-Schütze-Gesellschaft nicht mehr angehören und den unter dieser Bezeichnung jetzt erfolgten Mitteilungen fernstehen.

Geburtstage und Jubiläen:

Johan Sibelius, der hervorragende finnische Komponist, wird am 8. Dezember 60 Jahre alt. In Finnland sammelt man zu einem Nationalfond, den man Sibelius als Ehrengeschenk überreichen wird.

Nina Grieg, die Gattin von Eduard Grieg, feierte am 24. November in Kopenhagen ihren 80. Geburtstag. Als hervorragende Sängerin war sie die beste Interpretin der Lieder ihres Mannes.

Hugo Dechert, der bekannte Berliner Orgelvirtuose, wurde unlängst 70 Jahre alt.

Paul Kalisch, der ehemalige Bühnensänger, ein Sohn des Possendichters David Kalisch, beging am 6. November seinen 70. Geburtstag.

Der Hilburghauser Kirchenmusikdirektor Hermann Serfling, wohl einer der ältesten Organisten im Dienst, feierte am 2. Oktober in bewundernswerter körperlicher und geistiger Frische seinen 80. Geburtstag.

Verpflichtungen u. a.:

Hans Albert Mattausch, der bekannte Opernkomponist, ehemaliger Opernchef der Komischen Oper und Dirigent des Sinfonieorchesters in Königsberg, nach erfolgreichem Probedirigieren zum Musikdirektor des Musikvereins Kaiserslautern.

Hermann von Schmeidel, bisher in Elberfeld, zum Dirigenten des Prager deutschen Singvereins an Stelle des endgültig aus dem Verein scheidenden Gerhard von Keußler.

— Alfred von Glehn, der letzte Schüler Karl Davidoffs, als Lehrer für Violoncello an das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin.

— Bernhard Sekles zum staatl. Musikberater für den Bezirk Frankfurt a. M.

— In Darmstadt erhebt sich Protest gegen die allzu rasch und illegal empfundene Wahl Rosenstocks als Generalmusikdirektor zum Nachfolger Ballings.

— Lula Mysz-Gmeiner für mehrere Jahre für eine Reihe von Konzerten in den Vereinigten Staaten und Canada.

— Die bekannte Altistin und Gesangspädagogin Brunhild Gerstein als Lehrerin für Gehörbildung an das Musikseminar Heinz Schüngeler, Hagen.

— Dr. Hermann Erpf, bisher Lektor für Musiktheorie an der Universität Freiburg i. Br., nach Münster als stellvertretender Direktor und Lehrer für Musiktheorie und -geschichte an die Westfäl. Akademie für Bewegung, Sprache und Musik.

— Der Kölner Komponist und Musikschriftsteller Dr. Hermann Unger als Dozent an die neugegründete Rheinische Hochschule für Musik.

— Mascagni als musikalischer Leiter an das neuerbaute Theater „Mohamed Ali" in Alexandrien. Ob da nochmals die Muse lächelt?

— Joseph Jongen, der belgische Komponist und Organist, zum Direktor des Brüsseler Konservatoriums als Nachfolger von L. du Bois.

— Guiseppe Mulé, der bisherige Direktor des Conservatoriums Bellini in Palermo, zum Leiter des Conservatoriums St. Cecilia in Rom, da Respighi von seinem Amt zurückgetreten ist.

Todesfälle:

† Arthur Barth, der bekannte Gesangspädagoge, Begründer und Leiter der Barthschen Madrigalvereinigung, nach schwerem Leiden im Alter von 58 Jahren.

† Robert Erben, der 63jährige Berliner Komponist und Kapellmeister. Besondere Verdienste errang sich Erben durch seine Beteiligung an der von Max Friedländer herausgegebenen Volksliedersammlung. Auch seine Oper „Enoch Arden" hatte einst Erfolg.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— „Die Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst, die einen wichtigen Teil des deutschen Musiklebens bilden, sollen im nächsten Sommer zum 6. Male stattfinden. Der Versuch, seit längerer Zeit brachliegende Kompositionsgattungen zu neuem Leben zu erwecken, hat beim vergangenen Fest die Aufführung von Vokalwerken a-cappella gezeitigt. Im nächsten Jahre sollen weitere Gebiete des musikalischen Schaffens berücksichtigt werden. Zur Einreichung (bis 1. Febr. 1926) kommen in Betracht: Instrumentale Kammermusikwerke jeder Besetzung, Chöre a-cappella oder mit kammermusikalischer Begleitung, ein- oder mehrstimmige Vokalwerke ariosen- oder kantatenartigen Charakters (Solokantate, Chorkantate), Bühnenwerke mit Kammerorchester (Kammeroper, Ballett), auch Originalkompositionen für Militärmusik. Alle Einsendungen sind mit Rückporto zu richten an Fürstl. Musikdirektor Heinrich Burkard, Hofbibliothek Donaueschingen, Baden."

— Als Parallele zum Mozarteum in Salzburg soll in Mödling b. Wien ein Beethoveneum geschaffen werden, und zwar in dem Hause, in welchem Beethoven im Jahre 1820 die Missa solemnis schrieb.

— Die Wiener Zeitschrift „Moderne Welt" läßt am 1. Dezember unter der Redaktion des Schubertforschers Otto E. Deutsch ein Schubertsonderheft erscheinen, in dem ein unbekanntes Lied, ein Menuett ein Ländler und ein Walzer Schuberts zum ersten Male veröffentlicht werden sollen.

— In Budapest hat der Oberrabbiner die Gläubigen aufgefordert, sich vom Besuch des jüngsten Konzertes Schaljapins fernzuhalten, da er es für unmoralisch halte, in einer Zeit des wirtschaftlichen Elends einen Sänger anzuhören, der für ein einziges Auftreten 280 Mill. Kronen (ca. 15000 Mark) verlangt. Recht hat er!

— Das Manuskript einer Ouvertüre zu Verdis „Aida" wurde im Archiv von Busento gefunden und

soll von Toscanini in Mailand erstmalig aufgeführt werden.

— George Antheil, ein exzentrischer amerikanischer Pianist und Komponist, der vorigen Winter auch Deutschland unsicher machte, hat ein Ballett mécanique geschrieben, dessen Aufführung folgendes hübsche Orchster verlangt: 16 elektrische Klaviere, 8 Xylophone, 4 Trommeln, 2 Becken, 2 Stahlplatten, 2 Elektromotore, 1 Sirene, und 1 elektrisches Glokkenspiel. Der Inhalt des Stückes, das übrigens diesen Winter in New York zur Aufführung kommen soll, schildert den „Sieg der amerikanischen Zivilisation über das primitive Leben".

— Die 1924 von Rainer Simons gegründete Kammeroper des Schönbrunner Schloßtheaters und die Münchener Kammeroper der Bayr. Landesstelle für gemeinnützige Volkspflege haben sich unter dem Titel „Die vereinigten Kammeropern Wiens und Münchens" zusammengeschlossen.

— Die Berliner Singakademie wird auf Einladung zwei der größten italienischen Konzertgesellschaften im Februar und März 1926 je vier Konzerte mit Oratoriensaufführungen in Turin und in Rom unter Leitung ihres Direktors Georg Schumann geben.

— Die Gothaer Landesbühne, das älteste deutsche Hoftheater, beging die Feier ihres 150jährigen Bestehens mit einer Aufführung von Bendas, ihres ehemaligen Kapellmeisters, „Ariadne auf Naxos", 150 Jahre nach der Uraufführung.

— Die vor kurzem erschienenen Mitteilungen des Hauses Breitkopf & Härtel bringen u. a. Ausführungen über Herm. Zilcher mit dem Verzeichnis seiner Werke, ein unbekanntes Brahmsbildnis, einiges über den amerikanischen Komponisten Stockhoff, Laszlos Farbenlichtmusik usw.

Die Nachricht vom Tode Hubays wird dementiert. Der ausgezeichnete Violinvirtuose befindet sich vielmehr in bester Gesundheit und hat erst kürzlich bei Breitkopf & Härtel zwei Orchesterwerke (Dante- und Petöfisinfonie) erscheinen lassen.

Mitteilungen des Verlages an die Leser

Der 92. Jahrgang unserer Zeitschrift geht zu Ende und hat zu unserer Freude die alten Leser noch fester mit der Zeitschrift verknüpft und dem Verlag einen großen Teil neuer Bezieher zugeführt. Manche von diesen sind dank der regen und überzeugenden Werbung alter Abonnenten gewonnen worden, denen wir an dieser Stelle herzlich danken.

Werbe-Prämie: Als Dank für die Zuführung von mindestens 5 Jahres-Abonnenten versprachen wir Anfang des Jahres Werbeprämien zu verteilen. Wir bitten unsere Leser nunmehr um Angabe der im Jahre 1925 gewonnenen Jahresabonnenten, damit wir nach Prüfung die Prämien verschicken können. Auch im neuen Jahrgang hoffen wir, auf die tätige Mitarbeit unserer Abonnenten zur Gewinnung neuer Leser rechnen zu können, da ein vergrößerter Abonnentenstamm den weiteren Ausbau der Zeitschrift — der ja in aller Interesse liegt — sichtlich fördern würde.

Gutschein für ein Abonnement auf die Z. f. M.: Den diesem Heft beiliegenden Weihnachtsgeschenk-Gutschein bitten wir in diesem Sinne auszuwerten. Sicher fällt jedem der Leser ein musikalischer Freund ein, dem mit einem Abonnement auf die Z. f. M. eine Weihnachtsfreude bereitet werden könnte.

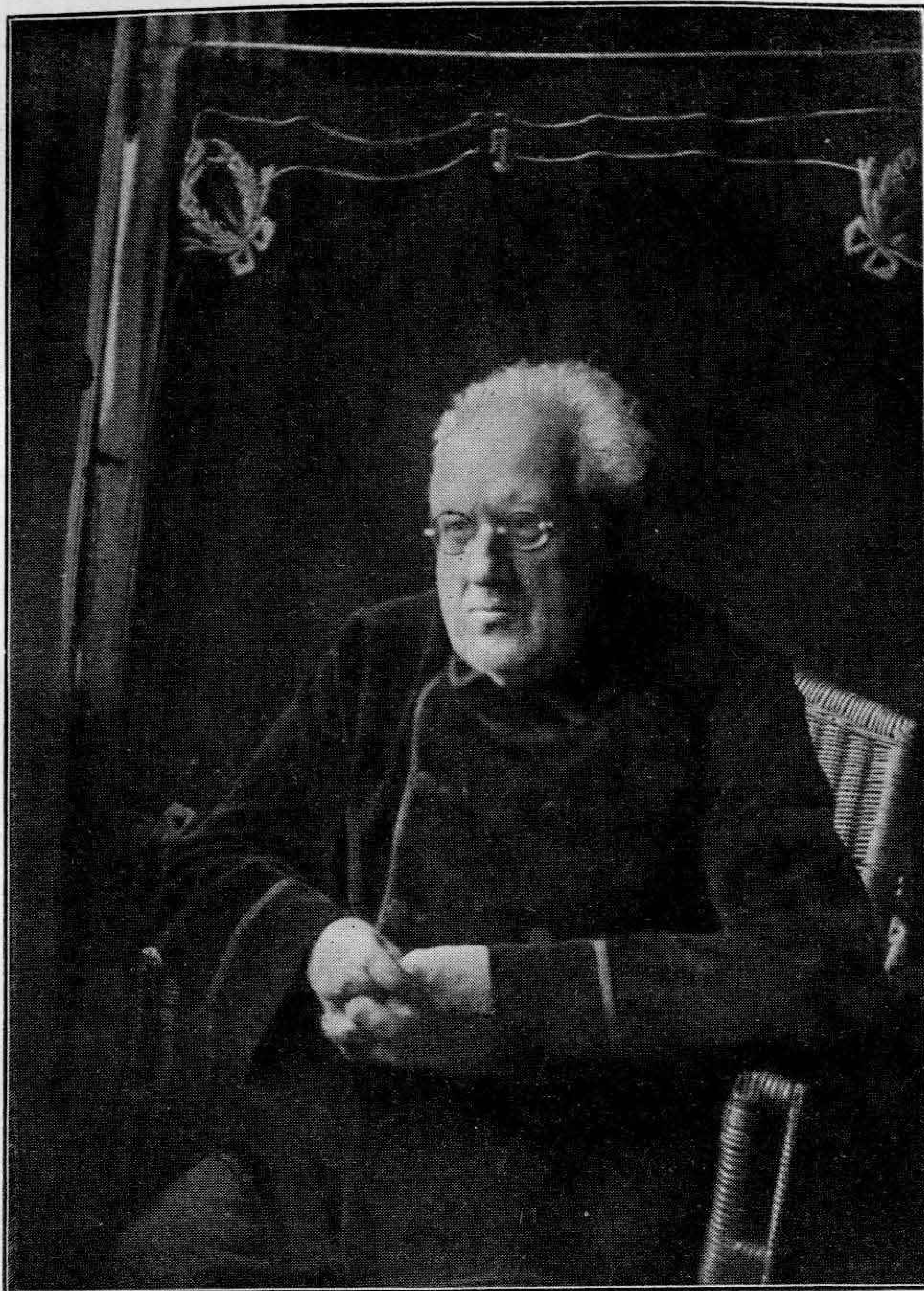
Taschenkalender: Wie alljährlich überreichen wir unseren Lesern zugleich mit herzlichem Glückwunsch zum neuen Jahr den Taschenkalender der Z. f. M. (weitere Exemplare können angefordert werden).

Einbanddecke für den Jahrgang 1925: Wir können liefern, entweder:

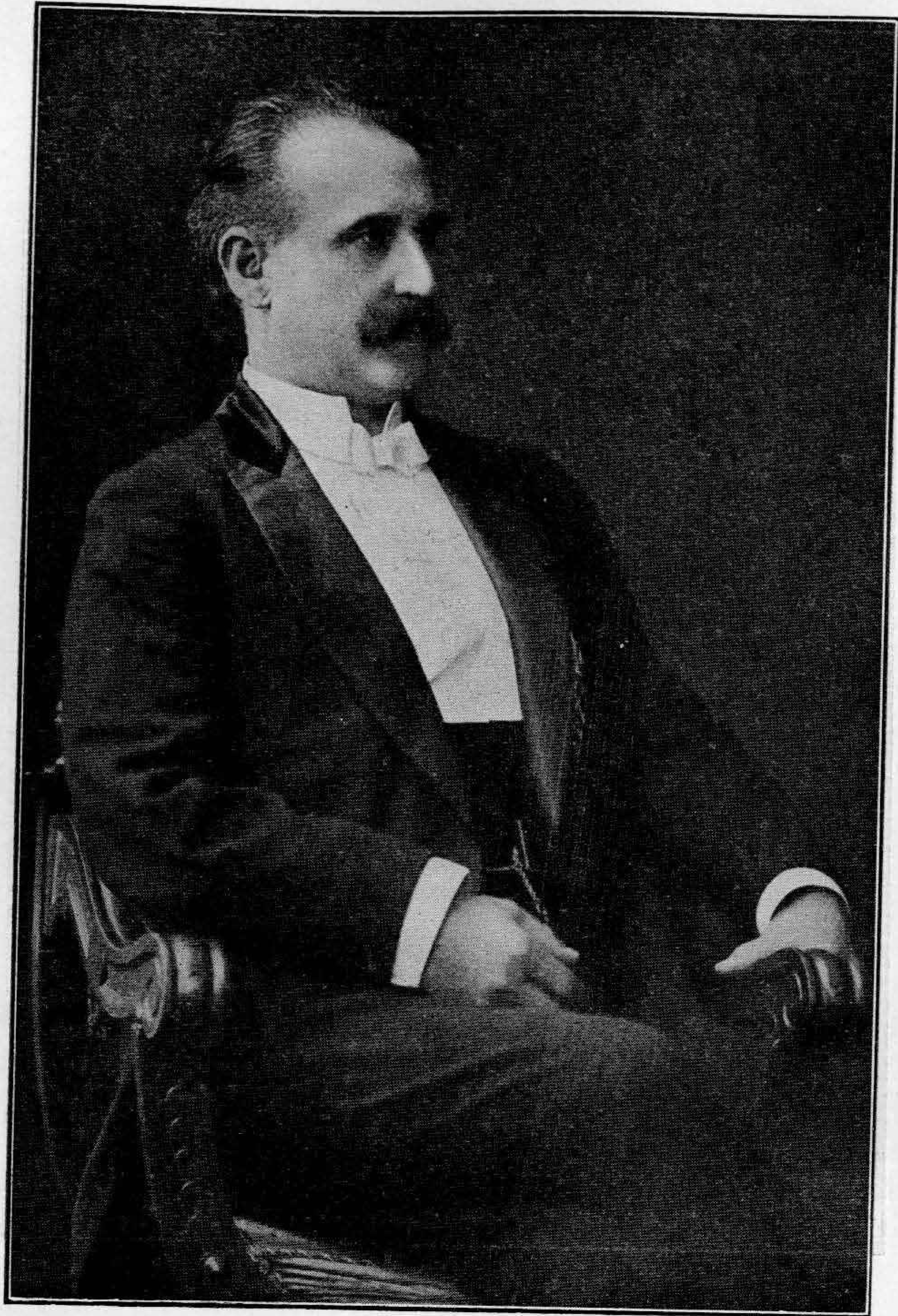
		Porto	Porto
1 Ganzjahrsdecke mit einem Fach für die Musikbeilagen	M. 1.50	Inld. M. —.20	Ausld. M. —.35
oder 1 Ganzjahrsdecke . . . . M. 1.40 und 1 Sonderdecke für die Musikbeilagen . . . . M. 2.—	„ 3.40	„ „ —.30	„ ca. „ —.60
oder 2 Halbjahrsdecken mit je 1 Fach für die Musikbeilagen zus.	„ 3.—	„ „ —.20	„ „ —.55

Der Einfachheit halber bitten wir, den Bestellungen die Beträge beizufügen.

Das nächste Heft erscheint am 14. Januar



Paul Ertel



X a v e r S c h a r w e n k a †

referiert Ernest Closson in der Revue Belge vom 1. Oktober und bescheinigt auch mit einer Wendung ins Ironische dem „Fliegenden Holländer“ seine niederländische Herkunft, Tristan und Parsifal die französische, die Verwandtschaft des Siegfried-Drachens mit Dondon von Mons; „aber die Meistersinger?“, fragt er. Und gerade die „Meistersinger“ sollen gegen Ende dieser Spielzeit wieder aufgenommen werden. Er stellt fest, daß „Parsifal“ und die drei romantischen Opern Wagners vor der Reichsgründung, vor der imperialistischen Epoche, komponiert worden seien. Abgesehen von diesen Schwächen, die aus der hiesigen Psychose wohl erklärlich sind, tritt er sachlich und sehr warm für Wagner ein, den er eines der größten Genies der Menschheit nennt. Wenn die Wagneroper erst jetzt nach Brüssel gekommen sei, so läge es daran, daß Belgien im Kriege mehr gelitten habe als Paris oder London. Habe die junge belgische Musikergeneration Wagner so lange entbehren müssen, so habe das auch ein Gutes: sie sei von diesem überwundenen Stil unbeeinflußt geblieben und könnte seiner Musik jetzt mit sicherem Urteil gegenüberstehen. Er untersucht alle im Geiste der vorgenannten Polemik des Herrn Pip-Pip auch von anderen Seiten erhobenen Einwendungen gegen die einzelnen Tondramen und entkräftet die kindische Unterstellung. — Die Halbmonatsschrift „Le Théatre“ tritt in ihrer Ausgabe vom 4. Oktober wohltuend aufrichtig und tapfer für den deutschen Meister ein, der viel zu lange verbannt gewesen sei, und rückt dem Bonzentum der Nationalisten scharf auf den Leib. Wagner wird dabei der bewunderungswürdigste Komponist des 19. Jahrhunderts genannt. Darunter druckt das Blatt den bereits am 1. Juni 1919 geschriebenen Artikel von Léon Dommartin (Jean d'Ardenne) auszugsweise ab, in dem er mit den Wagnergegnern abrechnet. Herr Pip-Pip erhält gleichzeitig eine schwere Abfuhr: „Es ist nicht verboten, ein Kretin zu sein, da dieser Zustand angeboren ist; aber es ist sicher, daß die Tartufs übertreiben.“

Richard Wagner hat also nach langer Ausstoßung in Belgien wieder festen Fuß gefaßt, zur größten Freude und Genugtuung auch der wenigen zur Zeit dort wohnhaften Deutschen.

* * *

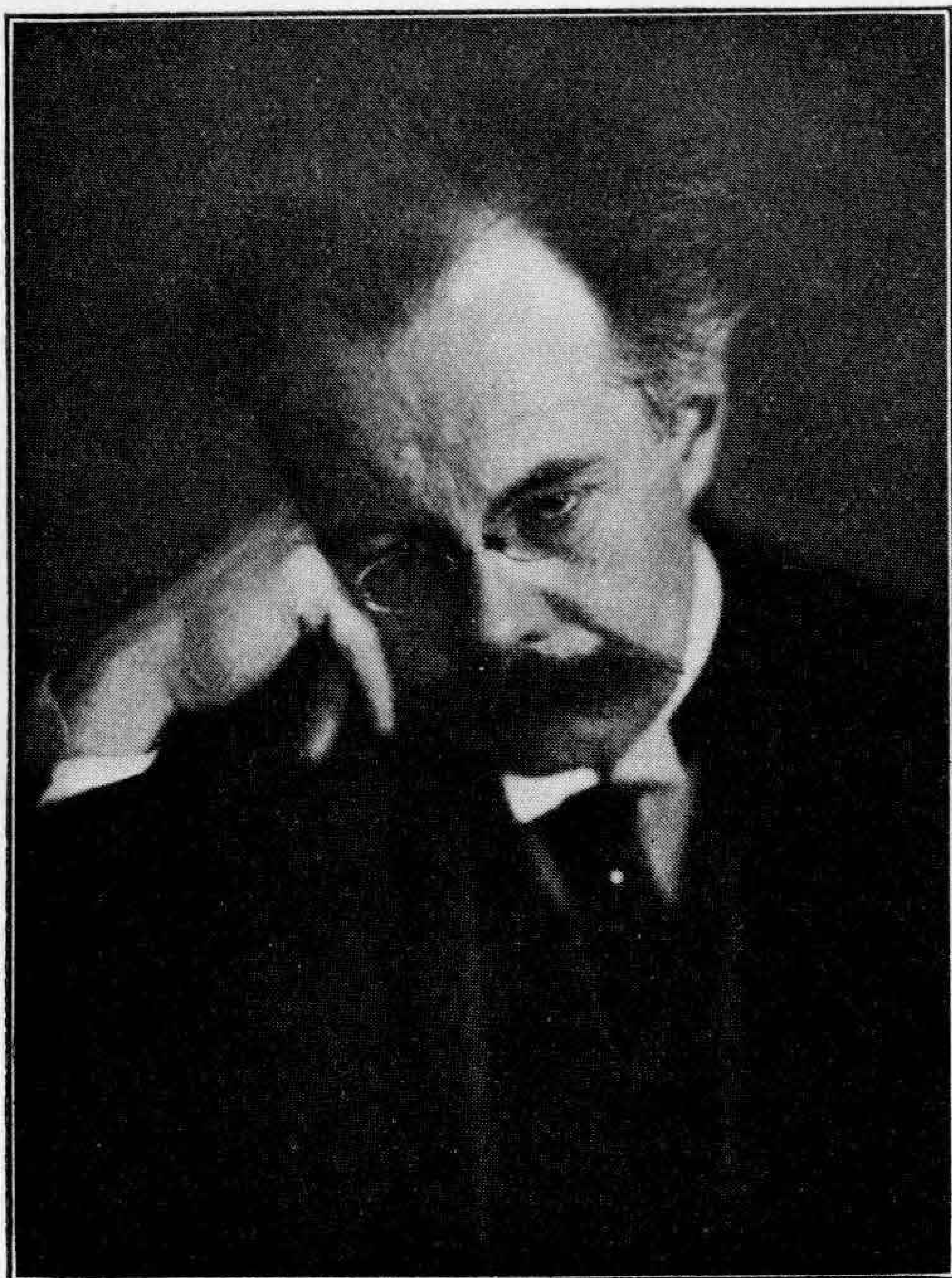
„Ich denke, die Wahrheit muß durch alle Menschen nicht gewinnen können, aber ein jeder Mensch durch die Wahrheit. Denn die Wahrheit hat alles und es fehlt ihr nichts als eine Herberge, als Platz und Raum für ihre Herrlichkeit.“ (Claudius.)

Richard Wetz

Zu seinem 50. Geburtstage

Den Auswirkungen des Himmelstriches, unter dem ein Mensch geboren, ist in neuerer Zeit gewiß oft ein zu großes Gewicht beigelegt worden; aber ganz von der Hand zu weisen sind sie keinesfalls. Es ist sicher kein Zufall, daß der Norden wie der Osten Deutschlands an sich nur wenige Musiker hervorgebracht hat und daß mindestens die Bedeutendsten von diesen wenigen in scharfem Gegensatze zu den West- und Süddeutschen stehen. Wie auf literarischem Gebiete ein Hermann Stehr, ja in den meisten seiner künstlerischen Wesensäußerungen auch der so viel umspannende Gerhart Hauptmann künstlerisch und menschlich in der heimatlichen schlesischen Scholle wurzelt, wie der Philosoph Jakob Böhme davon untrennbar ist, so auch der namhafteste Tondichter schlesischen Geblütes von heute: Richard Wetz. Auch seine Werke sind von dem erfüllt, was seinen Landsleuten gewissermaßen in den Gliedern steckt: Versonnenheit, Melancholie, ja Mystik und Transzendenz.

Danach versteht es sich von selbst, daß Wetz in erster Linie musikalischer Lyriker ist. So ist denn seine Kunst aus der Romantik und Brahmsschem Wesen hervorgewachsen: Da liegen erst einmal über hundert Lieder vor, vorwiegend Stücke, die die erlesenen Textvorlagen mit einem starken Gefühle der Verantwortlichkeit zu erschöpfen suchten, die den rechten Ausgleich zwischen unmittelbarem Musikempfinden und selbstkritischer Strenge fanden. Daß sich eine mäßige Anzahl dieser Stücke in den Vortragsplänen mancher Sängerinnen dauernd behauptet, wirft auf deren Geschmack kein schlechtes Licht. Am weitesten ist wohl der prächtig hingelegte „Säerspruch“ gekannt geworden.



Richard Wetz

Wilst du dein Hertz mir schenken so fang es heimlich an daß unser beider

Behutsam sei und schweige | lieb innerlich und zeige
und traue keiner Wand | dich außen unbekant
Kein arg wohn must du geben | genug daß du mein leben
verstellung nötig ist | der treu versichert bist

denken niemand errathen kan



(Di)e liebe muß bei beiden allzeit verschwiegen sein drum schließ die größ(ten)

Begehre keine blicke | der neid hat viele stricke
von meiner liebe nicht | auf unser thun gericht
Du must die brust verschließen | die lust die wir genießen
halt deine neigung ein | muß ein geheimnüß sein

freuden in deinen Hertzen ein

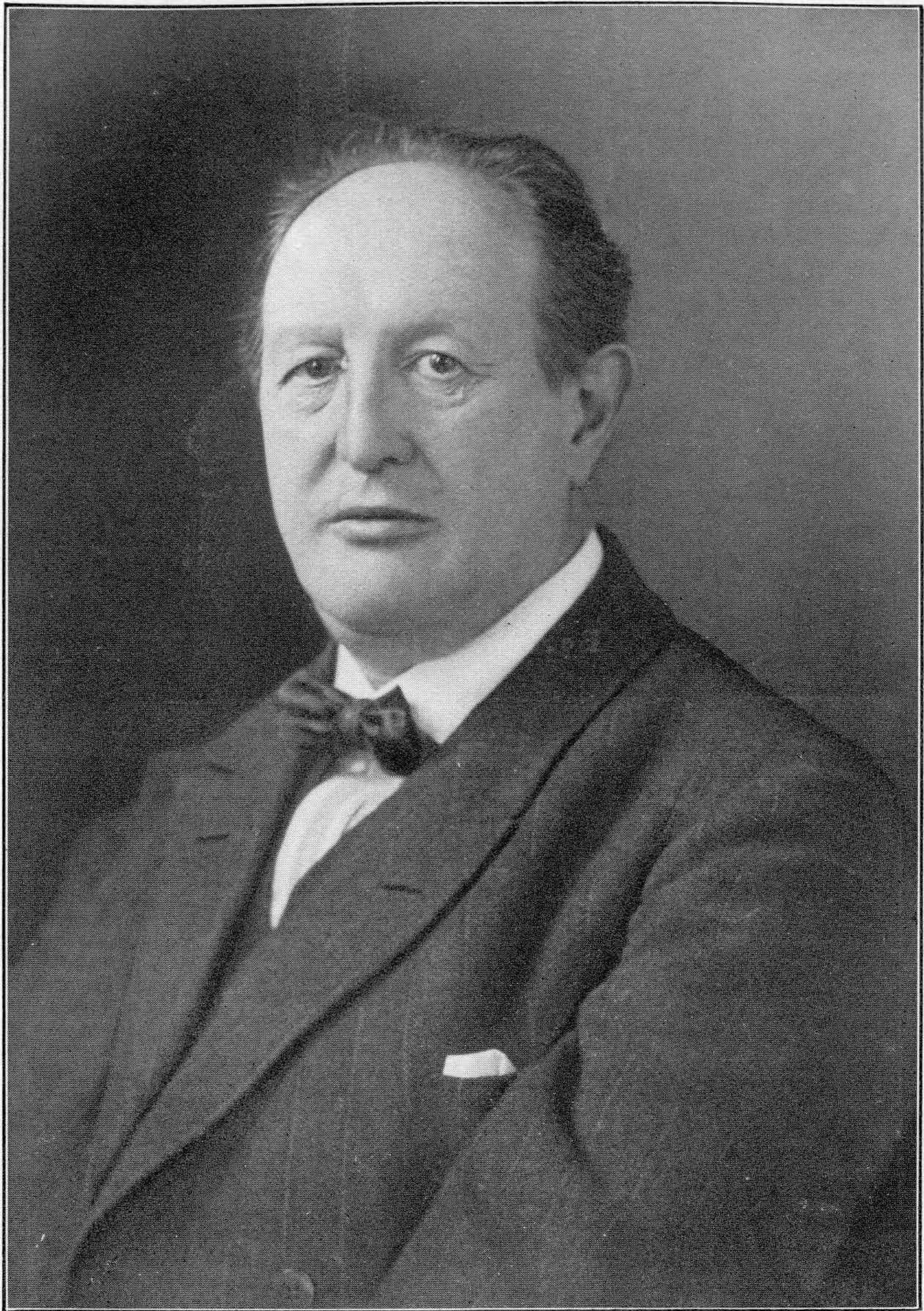
Zu frei sein, sich ergehen | man muß sich wohl vorsehen
hat offt gefahr gebracht | weil ein falsch auge wacht
Du must den spruch bedenken | willst du dein Hertz mir schenken
den ich zu vor gethan | so fang es heimlich an



Das Lied „Willst Du Dein Herz mir schenken“
in der Niederschrift des Notenbuches für Anna Magdalena Bach (1725)



Bachs Geburtshaus

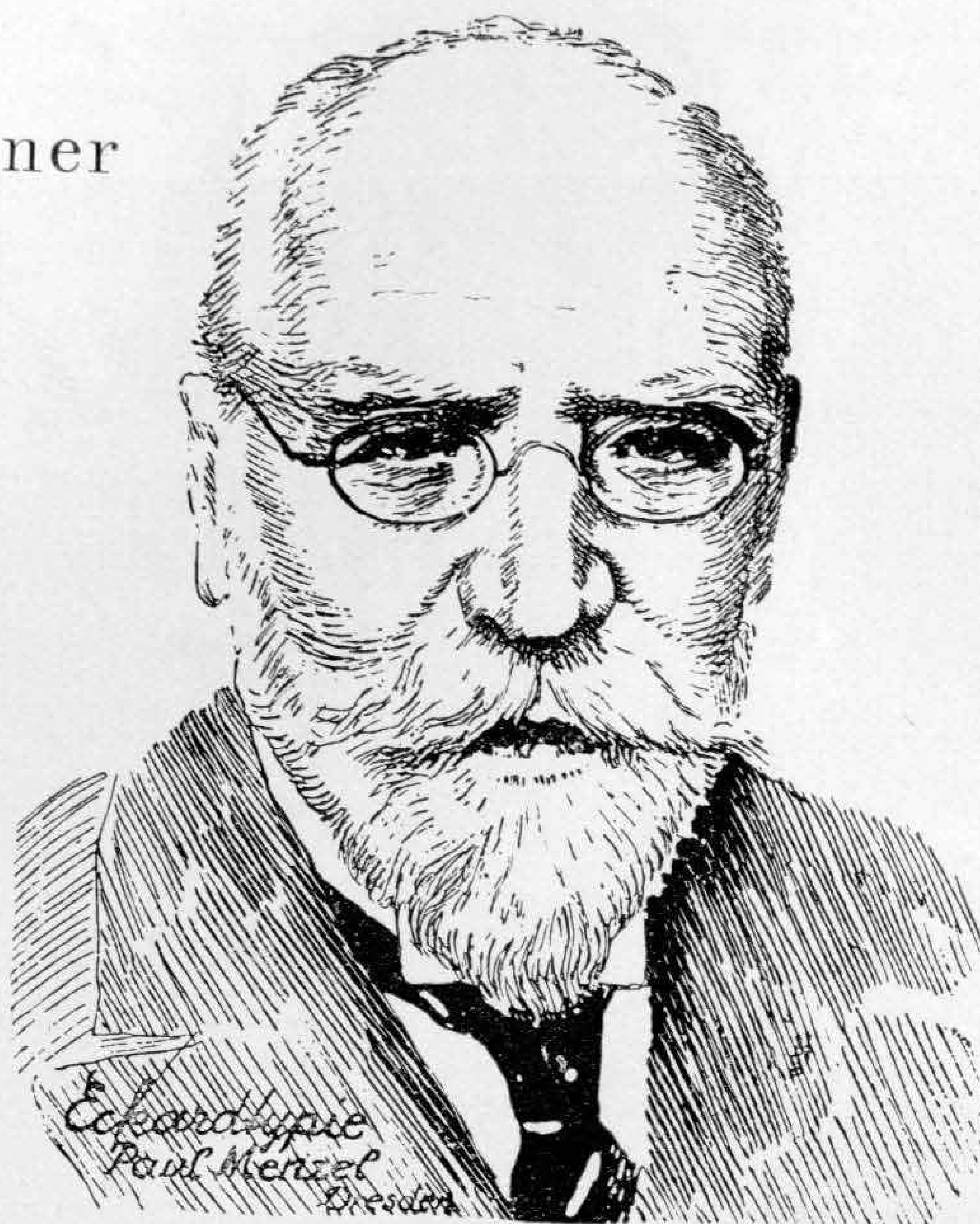


Phot. F. Hoenisch, Leipzig

Paul Graener

der neue Ehrendoktor der philosophischen Fakultät
der Universität Leipzig

Drei Dresdner Jubilare

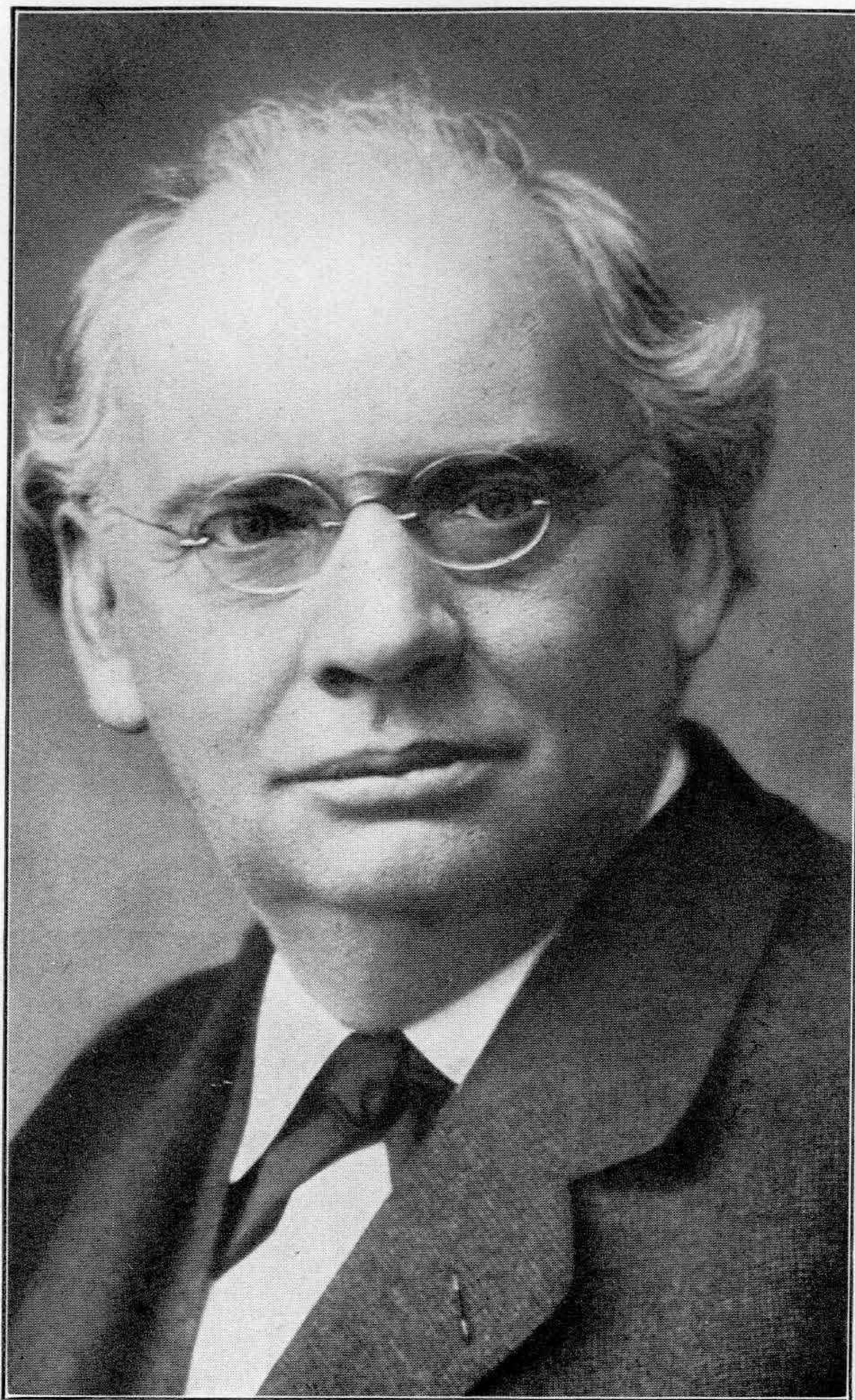


Bertrand Roth

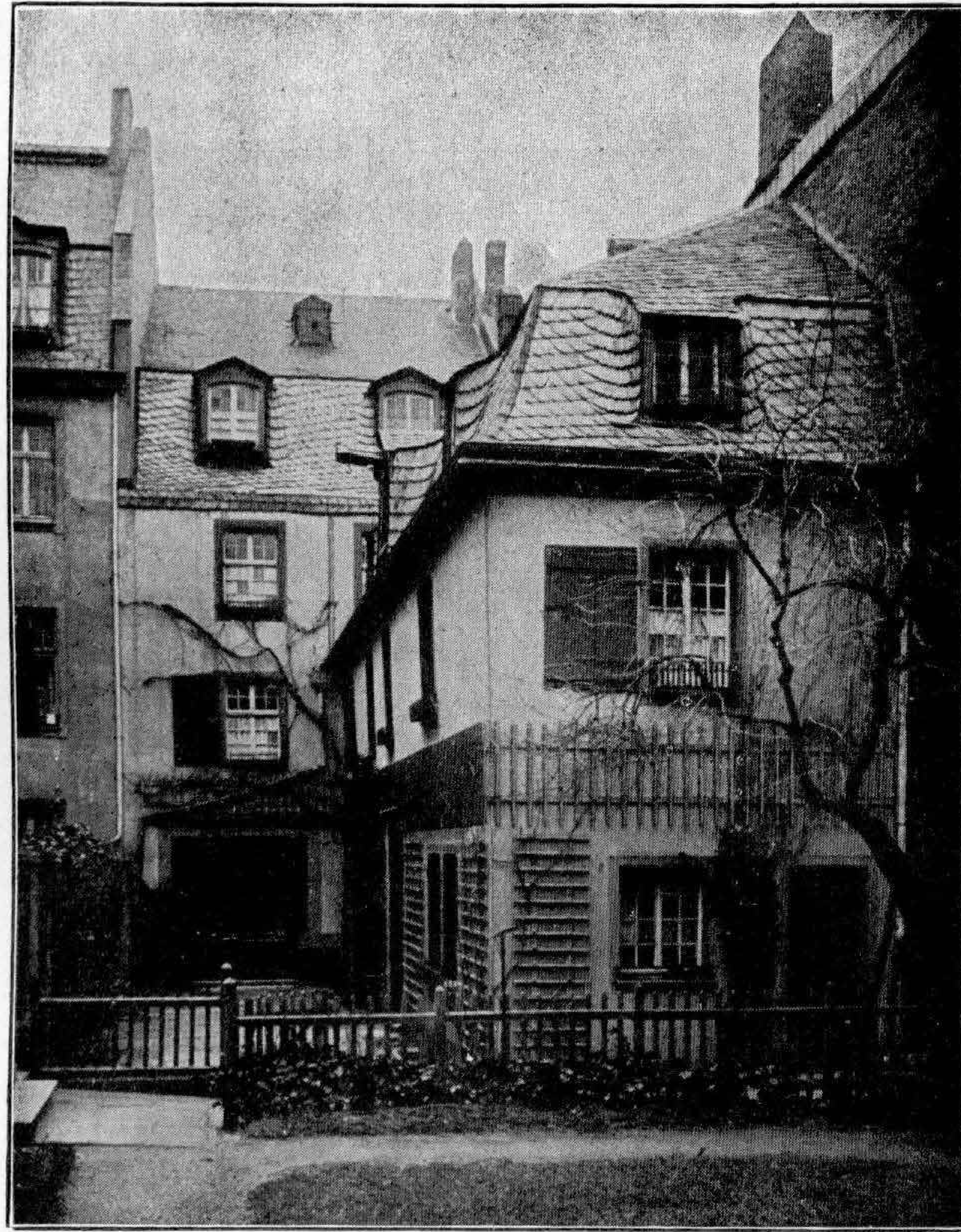


Phot. Ursula Richter, Dresden

Bernhard Pfannstiehl und Otto Richter



Julius Röntgen



Beethovens Geburtshaus in Bonn



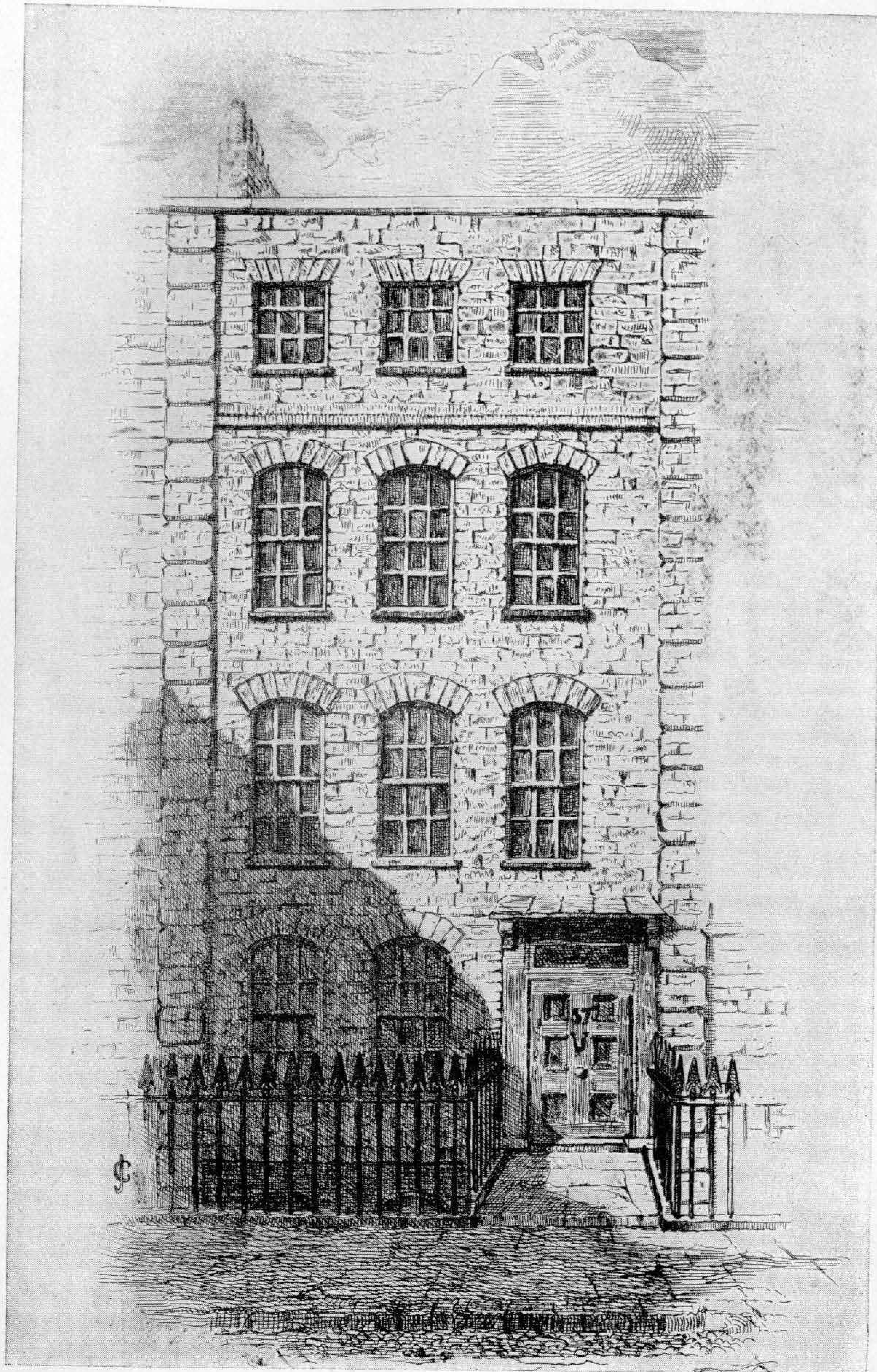
Titelblatt der ersten gedruckten Komposition Beethovens



Georg Friedrich Händel

Nach dem Gemälde von William Hogarth, gestochen von Ch. Turner

Entnommen der neuerschienenen Händelbiographie von Neumann Flower (s. S. 365)
mit Genehmigung des Verlags Koehler & Amelang, Leipzig



Händels Wohnhaus in London

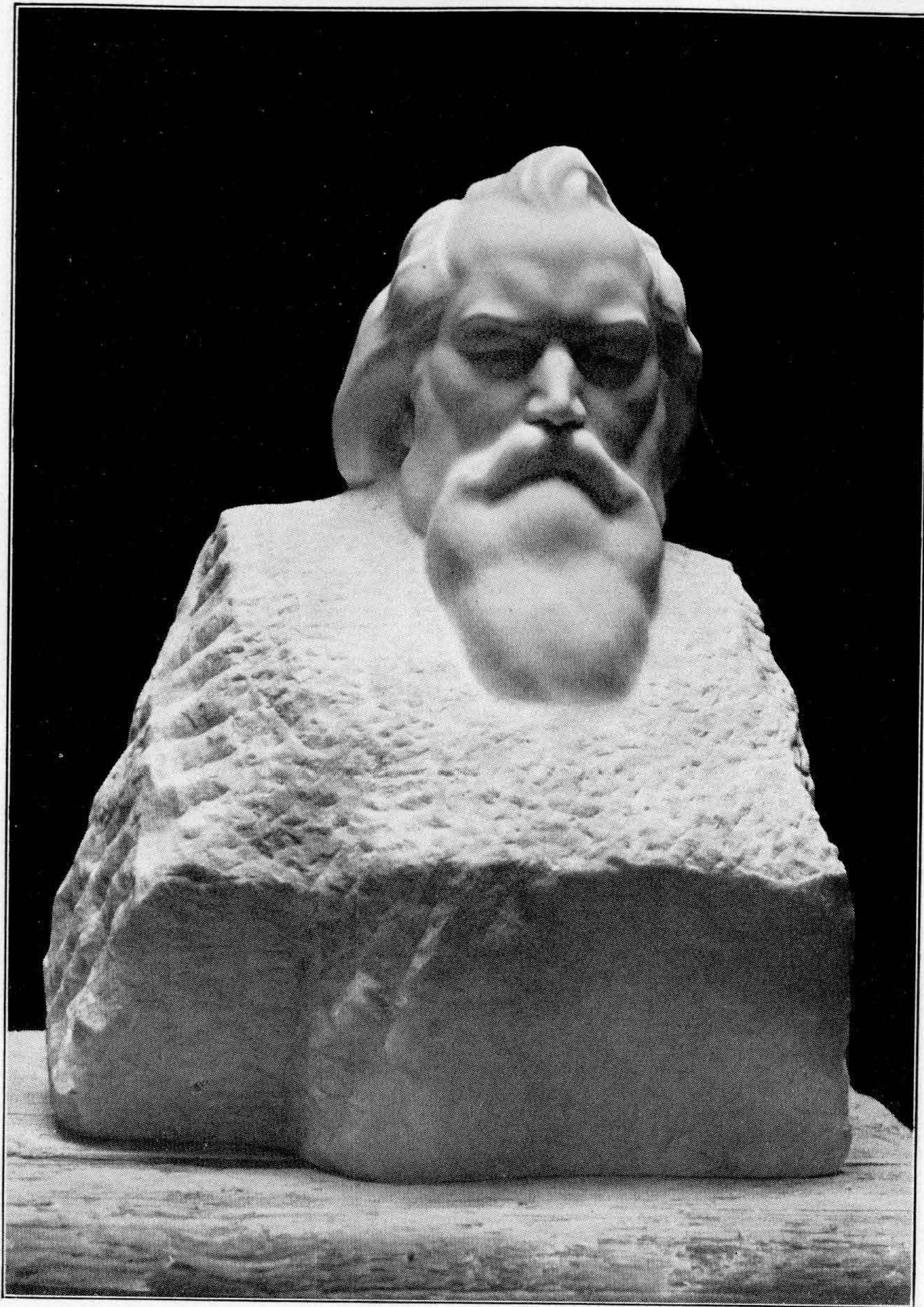
(Ansicht vom Jahre 1875)



Händel in mittleren Jahren

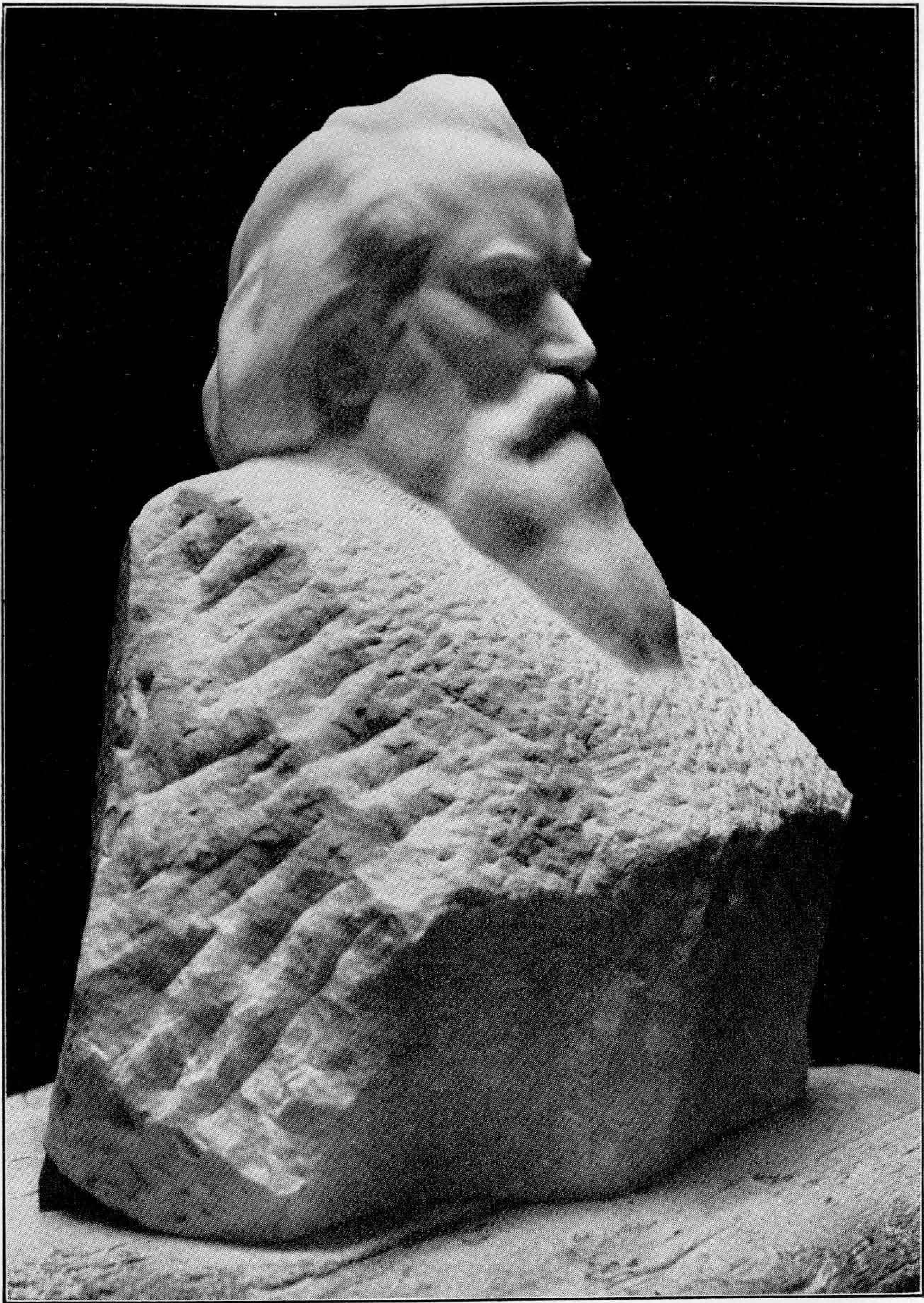
Nach dem Porträt von Kneller

Entnommen der neuerschienenen Händelbiographie von Neumann Flower (s. S. 365)
mit Genehmigung des Verlags Koehler & Amelang, Leipzig



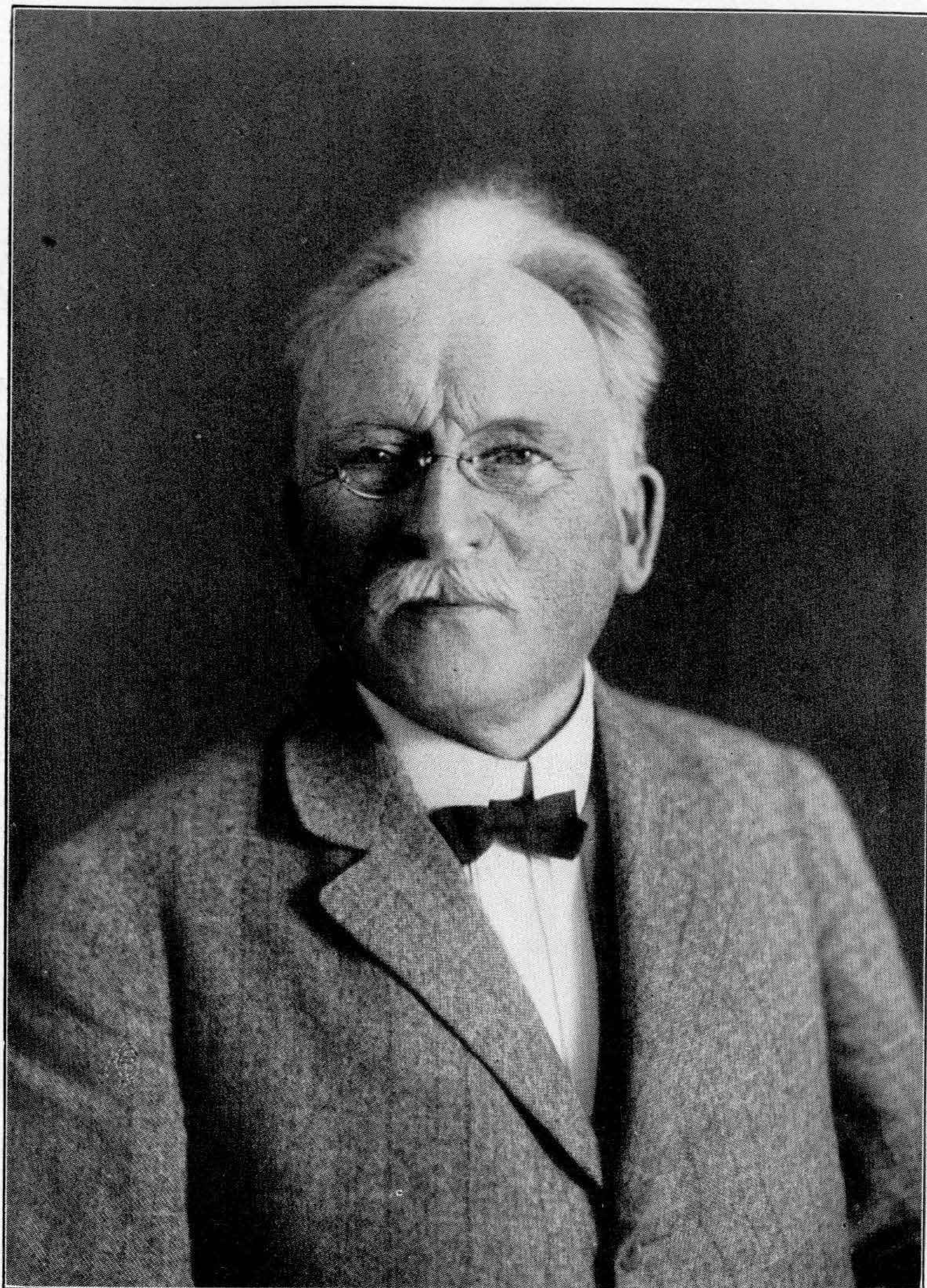
Brahms-Büste

Von Albrecht Leistner, Leipzig 1925



Brahms-Büste

Von Albrecht Leistner, Leipzig 1925



Arthur Egidi

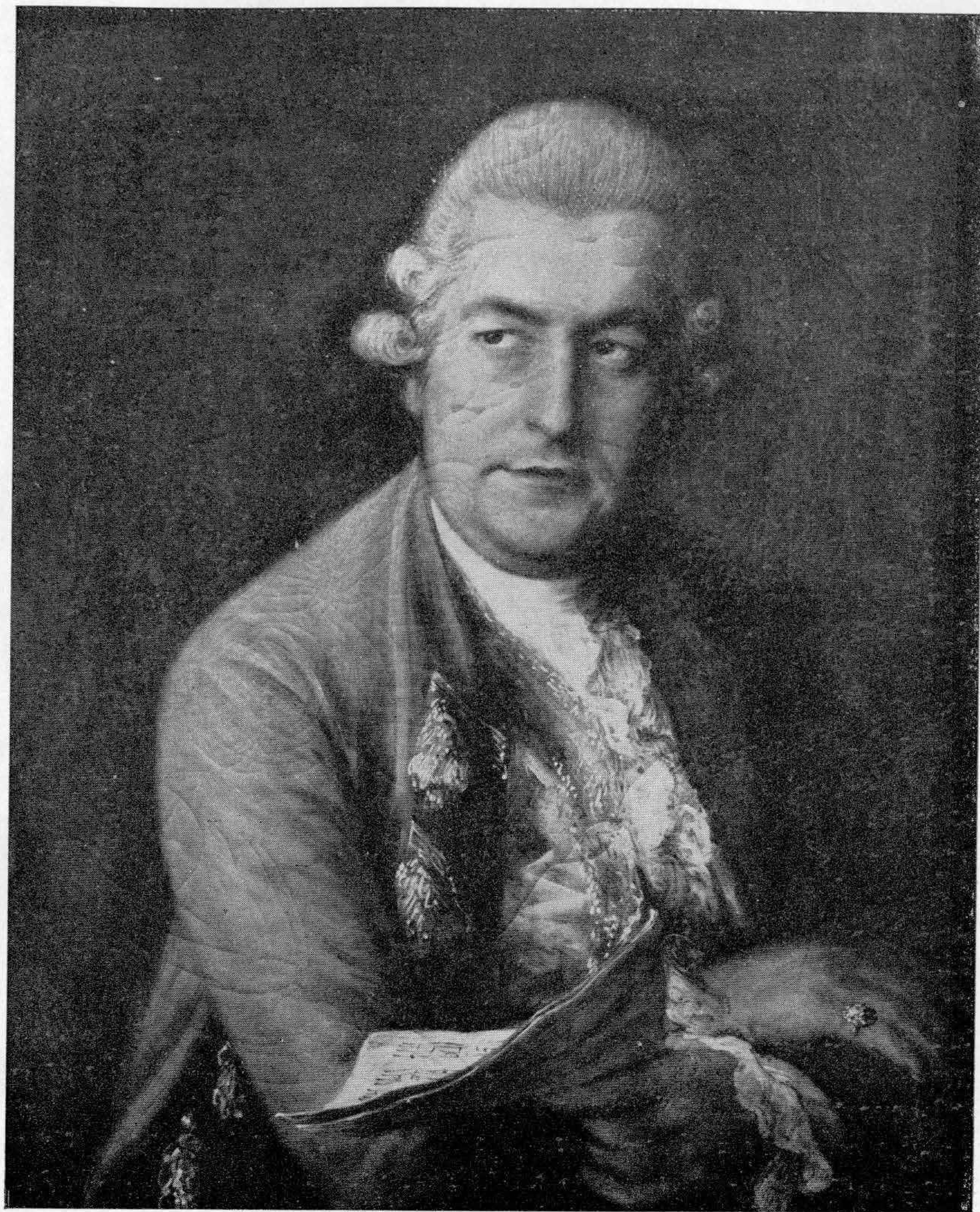


Richard Wagner

Richard Wagner in der „Deutschen Musikbücherei“:

(Gustav Bosse Verlag • Regensburg)

Band 5: Arthur Seidl, „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst“. Gebunden Gm. 3.—
Band 7: Bruno Schuhmann, „Musik und Kultur“. Gebunden Gm. 3.—
Band 9: Hans Weber, „Richard Wagner als Mensch“. Gebunden Gm. 1.50
Band 11: Arthur Seidl, „Neue Wagneriana“. Band 1. Gebunden Gm. 3.—
Band 12: Arthur Seidl, „Neue Wagneriana“. Band 2. Gebunden Gm. 4.—
Band 13: Arthur Seidl, „Neue Wagneriana“. Band 3. Gebunden Gm. 3.—
Band 14: Theodor Uhlig, „Musikalische Schriften“. Gebunden Gm. 4.—
Band 30: Hans von Wolzogen, „Grossmeister Deutscher Musik“. Gebunden Gm. 3.—
Band 32: Hans von Wolzogen, „Wagner und Werke“. Gebunden Gm. 3.—
Band 44: Wilhelm Matthießen, „Die Königsbraut“. Musikal. Märchen. Gebunden Gm. 2.50
Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1921. Gebunden Gm. 2.—
Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1922. Gebunden Gm. 2.—
Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1923. Gebunden Gm. 2.—
Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1924/25. Gebunden Gm. 3.—



Johann Christian Bach
(1735–1782)
Nach dem von Dr. L. Landshoff im Liceo Musicale, Bologna aufgefundenen Gemälde von Th. Gainsborough



Fritz von Bose



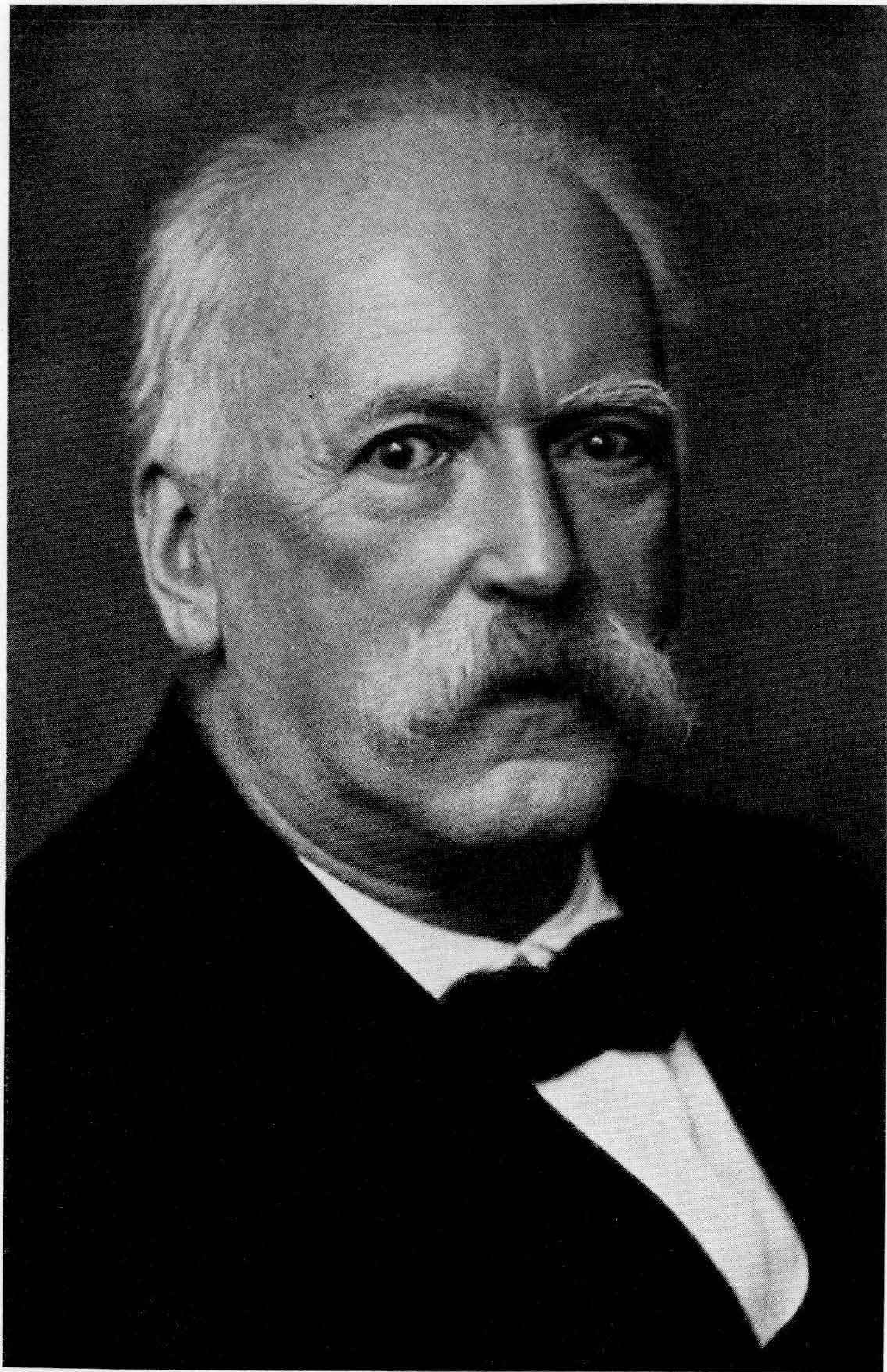
Franz Schmidt



Joachim Raff

Joachim Raff in der „Deutschen Musikbücherei“:

Band 42: Helene Raff, „Joachim Raff“. Biographie. Gebunden Gm. 4.—
Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1922. Gebunden Gm. 2.—



Arnold Mendelssohn

Phot. Alb. Fraatz, Darmstadt



Klara Wieck

Jugendbildnis

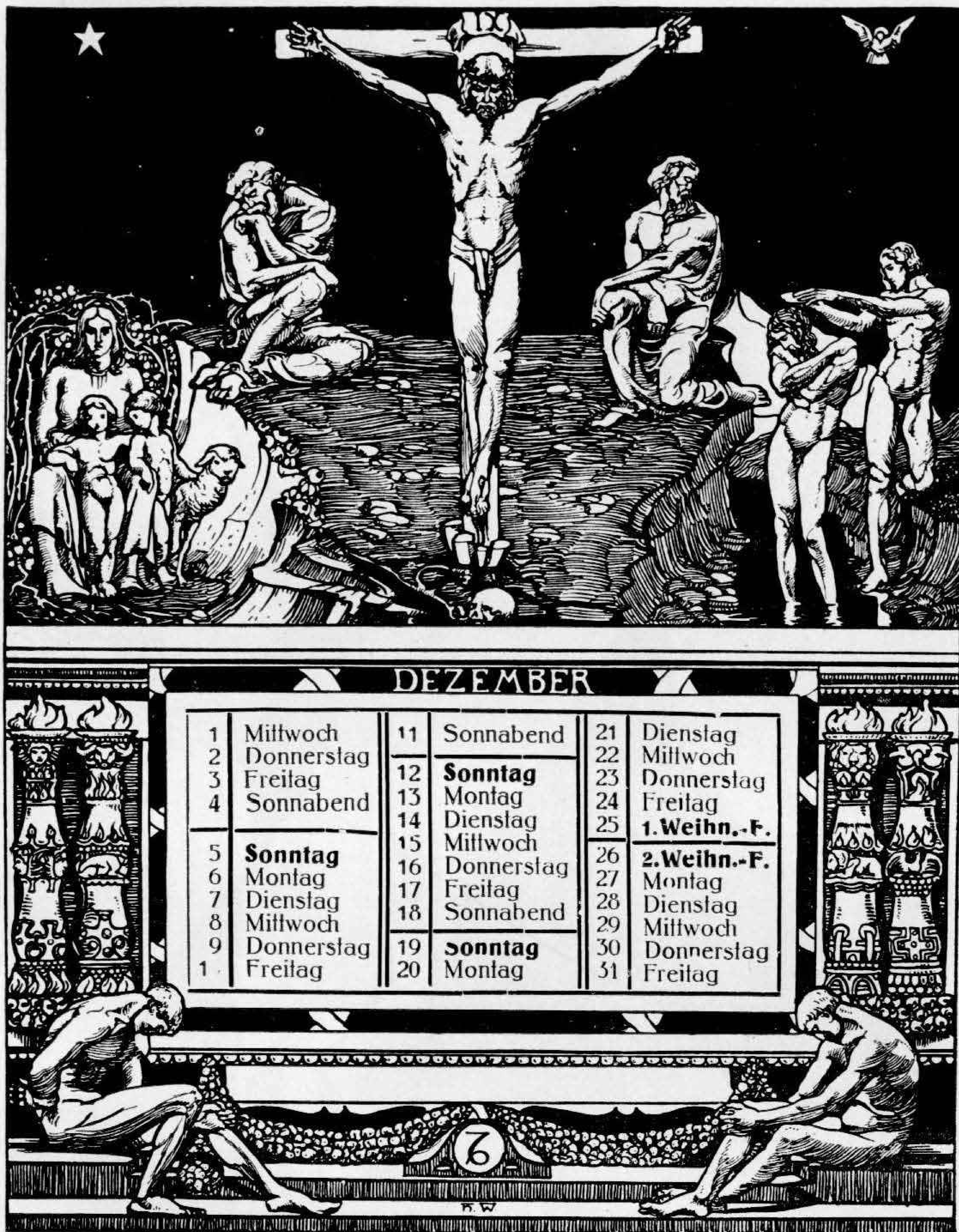


Robert Schumann

Jugendbildnis



Klara Schumann
im Alter



Dezember

Nach einer Federzeichnung von Hans Wildermann

Aus dem

„Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1926“



Der junge Beethoven

Aus L. Schiedermair's Werk „Der junge Beethoven"
Erschienen bei Quelle & Meyer, Leipzig



Peter Cornelius

(Berliner Zeit 1848)

Nach einer Zeichnung von Paul Heyse

Peter Cornelius in der „Deutschen Musikbücherei":

Band 18:

Arthur Seidl, „Moderne Tondichter". Band 1. Gebunden Gm. 4.—

Band 46 und 47:

Prof. Carl Maria Cornelius, „Peter Cornelius, der Wort- und Tondichter"

Eine intime Biographie in 2 Bänden

Gebunden jeder Band Gm. 4.—

Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1923. Gebunden Gm. 2.—

Almanach der deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1924/25. Gebunden Gm. 3.—